

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Alena Zelenková

Od lingvistických anomálií k subverzi moci: Narušování jazyka moci a vyjádření
vykořeněnosti skrze střídání a míšení jazyků v literatuře

From Linguistic Aberration to the Subversion of Power: Literary Code-switching and
Code-mixing as Tools for Upsetting the Language of Power and Expressing
Expatriation

Praha 2016

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Jirsa, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu této práce Mgr. Tomáši Jirsovi, Ph.D. za trpělivost, promptní reakce a podnětné komentáře.

Ze srdce děkuji též pozorným posluchačům a poradcům Andrewovi Snellingovi, B.A., Bc. Cecílii Jansové a Bc. Anně Simonové.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 8. srpna 2016

.....

Bc. Alena Zelenková

Abstrakt

Tato diplomová práce zkoumá střídání kódů, tedy užití více jazyků v rámci jedné promluvy, jako stěžejní strukturní prvek polyfonie ve vybraných literárních dílech, mezi která patří za prvé *Borderlands: The New Mestiza = La Frontera* (1987) chicanské autorky Glorie Anzaldúy, která prostřednictvím několika jazyků zakládá literární tradici tak, aby byla schopna reflektovat život v pohraničí. Za druhé román *Vystěhovalci* (1992) německého spisovatele Winfrieda Georga Sebald, který skrze fotografie a vícejazyčné promluvy jednotlivých protagonistů vyvolává dojem autentického vyprávění. Třetí okruh tvoří povídky Franze Kafky. Předmětem zájmu příslušné kapitoly jsou gesta, která prakticky tvoří jednotlivé povídky-fragmenty. Konečně se práce zastaví u prolínání různých jazykových struktur intimních sfér prvkem jazyka moci, diskurzu socialistického realismu, v *Zahradní slavnosti* (1963) Václava Havla skrze repetice a variace.

Klíčová slova

vícejazyčnost, střídání jazyků, polyfonie, Gloria Anzaldúa, pohraničí, W. G. Sebald, *Borderlands: The New Mestiza*, exil, *Vystěhovalci*, efekt reálného, fotografie, Franz Kafka, gesto, Walter Benjamin, Václav Havel, *Zahradní slavnost*, ideologie, totalitní jazyk

Abstract

This thesis explores literary code-switching, i.e. multilingual aspects within a single speech, as a key polyphonic structural element in the selected works. First, it analyzes Gloria Anzaldúa's *Borderlands: The New Mestiza = La Frontera* (1987) as a work, where the author seeks to establish a literary tradition that would reflect the life in borderlands and the given community through a new language. Secondly, the language of photography and multilingual speech patterns in W. G. Sebald's *The Emigrants* (1992) are considered as vital elements of the authenticity play. The following chapter deals with Franz Kafka's short stories, where gestures form an essential part of, if not the whole stories, and determine the fragmentary nature of such writing. Finally, the importance of language of power, the discourse of social realism altogether with their emergence into private and intimate discussions through repetitions and variations is commented upon in Václav Havel's play *The Garden Party* (1963).

Key words

multilingualism, code-switching, polyphony, Gloria Anzaldúa, borderlands, *Borderlands: The New Mestiza*, W. G. Sebald, exile, *The Emigrants*, the reality effect, photography, Franz Kafka, gesture, Walter Benjamin, Václav Havel, *The Garden Party*, totalitarian language, ideology

OBSAH

1	Úvod.....	9
1.1	Střídání jazykových kódů (<i>code-switching</i>).....	9
1.2	Kritéria výběru děl - příznakovost	11
1.3	Kritéria výběru děl – princip strukturní	12
2	Vícejazyčnost, nebo jeden nový jazyk?: K dílu Glorie Anzaldúy	14
2.1	Střídání kódů v chicanské literatuře obecně	14
2.2	Fluidní identita, <i>la mestiza</i> a utváření nové literární tradice.....	15
2.3	Komplementární vztah dvou výrazů či obrazů skrze překladovou variaci	18
2.4	Jazyk matčin vs. jazyk vzdělání.....	21
2.5	Závěr	24
3	W. G. Sebald: <i>Vystěhovalci</i> aneb „Mrtví se k nám vrací“	26
3.1	Případ Henryho Selwyna	27
3.2	<i>Melammed</i> Paul Bereyter.....	31
3.3	Ambros Adelwarth, „nejstarší z vystěhovalců“	34
3.4	Navrstvený příběh Maxe Auracha	38
3.5	Jazyk fotografie.....	41
3.6	Sebaldův melancholický cizinec	42
4	Gesto – stav – prostor: Jazyk v povídkách Franze Kafky	44
4.1	Gesta jako konstitutivní prvek groteskní fragmentarizace.....	46
4.2	Proměny stavu.....	48
4.3	Meziprostory – dětská gesta a pohledy ven	52
5	Jazyk „zdravého rozumu“ – Václav Havel: <i>Zahradní slavnost</i>	55
5.1	Diskurz socialistického realismu	57
5.2	Frazémy jako jazyk „zdravého rozumu“	59
5.3	Repetice a subverze.....	60
6	Závěr	65
7	Bibliografie	70

7.1	Prameny	70
7.2	Odborná literatura	70

1 ÚVOD

Tato práce analyzuje vybraná literární díla, jejichž poetika se opírá o střídání a míšení dvou a více jazykových kódů, a to především se zřetelem na vícejazyčnost jednotlivých promluv. Nejprve se zaměřím na díla, pro jejichž charakteristiku lze užít pojmu cizí jazyk tak, jak je běžně vnímán, tedy jazyk jiné země či jiné kultury. První takový případ představuje nejznámější dílo chicanské autorky Glorie Anzaldúy *Borderlands: The New Mestiza = La Frontera* (1987), která v něm předkládá specifické vícežánrové svědectví o životě na hraničním území. Střídání kódů je pro ni výrazem politické opozice vůči většinovému normativnímu anglofonnímu světu. Následující kapitola je věnována románu *Vystěhovalci* (1992) německého spisovatele Winfrieda Georga Sebaldy, ve kterém je tematizována problematika cizího jazyka jako věrné vzpomínky a „jinobytí“. Jak ale píše komparatista Vladimír Svatoň, „[z]cizování jazyka a hra s jazyky nevyplyvá [...] jenom ze situace spisovatelů, kteří se ocitli na pomezí dvou jazyků a dvou kultur. Je potřebou literatury samé“ (Svatoň, 2009: 52). Zbývající dvě kapitoly nastolí problematiku tohoto zcizování, zaměří se totiž na gestický jazyk v povídkách Franze Kafky a na totalitní jazyk v *Zahradní slavnosti* (1963) Václava Havla. Nejprve je ale zapotřebí přiblížit pojem střídání jazykových kódů a posléze stanovit kritéria výběru děl k analýze a interpretaci.

1.1 Střídání jazykových kódů (*code-switching*)

Střídání jazykových kódů je minimálně v anglofonním vědeckém prostředí relativně známým pojmem, který však svou ustálenou definici nemá (a nejspíš ani dlouho mít nebude). Střídání jazyků bylo ještě v 50. letech 20. století vykládáno jako jev provázející mluvu těch, kteří si jazyk osvojili až později v průběhu života. Jejich jazykové schopnosti tudíž domněle nesplňovaly kritéria plnohodnotného vyjádření. Střídání jazyků mělo tedy z hlediska lingvistiky deficitní povahu; pokud mluvčí z (neznalosti daného lexika) užije slovo z jazyka jiného, je taková alternace považována za stejný přešlap jako směšování gramatických pravidel nově osvojeného jazyka s pravidly jazyka rodného. Proti těmto názorům se již počátkem 80. let postavila například americká lingvistka Deborah Tannen, která uvádí, že „je možné, že i člověk, který je bikulturní a bilingvální na dobré úrovni, si je vědom dvou možností vyjádření a střídá jazykové kódy“ (Gumperz, 1982: 228-229).

O skutečný průlom ve výzkumu střídání jazyků se však postaral sociolingvista John J. Gumperz, který zkoumal především konverzační střídání jazyků, včetně případného opakování téhož obsahu v jiných jazycích, tedy „juxtapozici řečových úseků patřících do dvou odlišných gramatických systémů a subsystémů“ (Gumperz, 1984: 59) či situaci, ve které „dva jazyky prostupují jeden a tentýž minimální řečový akt“ (Gumperz, 1984: 61). V analýzách jednotlivých konverzací, ve kterých se střídá jazyk řeči, podotýká, že si mluvčí vždy rozuměli, a především vylučuje, že by střídání kódů mohlo být redukovatelné na deficit, protože změnu kódu nepředcházely doprovodné náznaky či projevy nejistoty či neznalosti, jakými jsou třeba váhavé pauzy. Dále vyzníval, že jde především o „situační kontext rozhovoru, který střídání jazykových stylů a kódů spouští“ (Gumperz, 1982: 173). Pod pojem situačního kontextu zahrnuje škálu mimojazykových faktorů, které předurčují promluvu mluvčího, resp. přimějí mluvčího zhodnotit situaci a zvolit prostředky k vhodnému vyjádření. Mluvčí se tedy na základě krátké rozvahy, popř. i jiných faktorů, přikloní k té či oné variantě projevu. Svůj výzkum střídání jazyků provedl Gumperz do velké míry tak, že daný jev postavil na roveň jiným tzv. povrchovým aspektům jazyka, jakými jsou třeba výslovnost či prozodie. Tyto povrchové aspekty jazyka podle něj totiž jednak signalizují význam a zároveň se v nich zrcadlí zhodnocení situace, a jednak „mohou mít dopad na zachování či ztrátu gramatických rozdílů“ (Gumperz, 1984: 57). I vzhledem k tomuto pojetí pak uvádí, že změnu politické ideologie může následovat i změna přístupu ke střídání jazyků. Gumperzův přínos ale spočívá především v tom, že poukázal na pozitivní hodnotu, kterou může střídání jazyků vytvářet. „Rozdíly v sociálních hodnotách, gramatice a slovní zásobě jsou využívány ke sdělování nových informací“ (Gumperz, 1984: 6). Jazykové variabilitě zkrátka teprve Gumperz přičítá komunikativní funkci: sama je totiž z podstaty determinována znalostí lingvistických i společenských pravidel.

Pro tuto práci sehrává Gumperzův výzkum klíčovou roli, protože poukazuje na významovou produktivitu a záměrnost střídání jazyků. Jako jeden z prvních též přiznává možnost subverze jazyka moci i skrze střídání jazyků, když pojednává o termínech *pocho* a *caló*, původně pejorativních označení pro řečové styly a střídání kódů v mluvě Chicanos, které se ale staly v rámci rostoucího zájmu o vlastní etnikum symbolem hodnot s ní spojeným (Gumperz, 1984: 63). Mezi Gumperzovi následovníky patří například lingvista Peter Auer, který tvrdí, že samotný akt přechodu z jednoho jazyka do druhého nahrazuje jiné, zpravidla neverbální komunikační prostředky. Odborníci v oblasti psychologie a psycholingvistiky zkoumají provázanost jazykových struktur v myšlení

bilingvních jednotlivců, sociolingvisté přechody v rámci různých dialektů, literární badatelé stylovou hybridizací a lingvisté se zase zaměřují na strukturní a gramatická omezení, která provází individuální případy střídání jazyků.¹ Právě ze strany lingvistů jsou nejvíce slyšet hlasy volající po jasném rozlišování střídání kódů a pouhých jazykových výpůjček. Definice střídání jazyků se zkrátka výrazně liší v rámci začlenění jednotlivých jevů, které by pod něj spadaly. I z tohoto důvodu byl zvolen název práce tak, aby zahrnoval i specifické případy výpůjček, a to skrze jevy míšení kódů.

1.2 Kritéria výběru děl - příznakovost

Díla analyzovaná v této práci se střídáním kódů zacházejí poměrně svérázně. Jejich výběr byl totiž motivován dvěma kritérii: kritériem příznakového a strukturního střídání kódů. Bezpříznakové přechody z jednoho jazyka do druhého nespádají pod rámec této práce. Jako příklad lze uvést konverzace ve velkých ruských románech zobrazujících aristokratický život, kde postavy čas od času promluví francouzsky, popřípadě zapojí francouzštinu do jedné promluvy. To lze ukázat na příkladu *Vojny a míru* (1869) Lva Nikolajeviče Tolstého. Francouzský jazyk zde slouží pouze jako zařazení postav do jisté třídy, tato řeč se tedy u těchto postav předpokládá, odráží jazykové zvyky aktuálního světa. Mimoto ruský básník a kritik Dmitrij Sergejevič Merežkovskij si povšiml toho, že sekundární komunikace, jediné místo výskytu francouzštiny a němčiny, nepředstavuje umělecké těžiště *Vojny a míru*, které „není v dialogích jednajících osob, nýbrž ve vyprávění, že není v tom, co ony říkají, nýbrž pouze v tom, co se o nich povídá.“² Literární vědec Pavel Trost ve své studii vícejazyčnosti ve *Vojně a míru* reflektuje předchozí analýzy tohoto jevu.³ Ustavuje zároveň opozici vícejazyčnosti ve *Vojně a míru* a v makaronické poezii či řecké tragédii, kde má každý jazyk „úkon ve vyšším celku, [...] princip dvojjazyčnosti *Vojny a míru* je ovšem vzat z reality“ (Trost, 1995: 54-5). Tato tvrzení svědčí o mimetickém a bezpříznakovém střídání jazyků, příznakovost spočívá až v individualizaci daných jazyků, tj. v individuálním, až excentrickém užití francouzštiny v promluvách jednotlivých postav. Co se německého jazyka týče, Trost

¹ Tato omezení zmínil již Roman Jakobson ve spolupráci s C. Gunnarem, M. Fantem a Morrisem Hallem ve stati *Preliminaries to Speech Analysis* (1952).

² MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij Sergejevič. *Tolstoj a Dostojevskij: život, tvorba, náboženství*. Překlad Josef Bečka. Praha: Kvasnička a Hampel, 1929. s. 257

³ Především se zabývá výklady V. Šklovského a V. Vinogradova.

dochází k závěru, že ve *Vojně a míru* slouží pouze jako karikatura jeho mluvčích (Trost, 1995: 54). K těmto dílům tedy bylo přihlédnuto, ale v práci nebyly dále využity.

Čechová ve svém pojednání o příznakovosti píše, že „za bezpříznakové jsou považovány jevy paradigmatické, zaujímající středové postavení v systému, zároveň to jsou zpravidla jevy frekventované v celém spektru komunikace“ (Čechová 9). Takové příklady nalezneme i ve vybraných dílech. Za příklad může posloužit slovo *la migra*, označující v regionu pohraničí Spojených států a Mexika americký státní dohled a exekutivní moc nad kontrolou ilegálních imigrantů. Ten je použit u jedné z analyzovaných autorek, Glorie Anzaldúy, jednak jako prostředek nejvýstižnější a jazykově ekonomický, a současně jako prostředek typicky užitý v daném sociolektu; jde tedy o jev bezpříznakového střídání jazyků, kterému se bližší analýza nebude věnovat.

Tento typ mimetického střídání kódů příznakový ale může být. Jakmile je v díle takový řečový úsek *přeložen*, pak je i takové střídání, které je v komunitě přirozené, příznakové. Čechová ale varuje před ztotožněním periferních prostředků coby vždy příznakových, jelikož i jevy systematicky nepravidelné mohou být frekventované, proto i v české dichotomii spisovného a nespisovného jazyka je zapotřebí při posuzování příznakovosti vzít v úvahu extratextuální aspekty. Při zvažování příznakovosti užitých prostředků může být návodné i očekávání čtenáře. „Posluchač nebo čtenář očekává za jisté situace jistý druh a podobu kódu, kód pro danou situaci bezpříznakový“ (Čechová 13). Právě příznakový kód je tedy pro recipienta nějakým způsobem neočekávaný.

1.3 Kritéria výběru děl – princip strukturní

V této práci nepůjde tolik o stylistiku děl, jako o strukturní princip. Sledována totiž budou díla, která jsou postavena na jazykovém střídání a která skrze střídání kódů vyjadřují hlubší významy. Vícejazyčné pasáže v takových dílech nejenže jsou příznakové, ale podhaluje se v nich i s znakem strukturním. V dílech, která jsou níže analyzována, se čtenář setkává i s významově produktivním střídáním jazykových kódů, které někdy vzniká i navzdory textu samotnému. Zajímají nás odpovědi na následující otázky. Proč Anzaldúa přeloží jen některé pasáže svého textu a čím jsou zrovna tyto pasáže zajímavé? Jak překládá a jak vykládá? Proč Sebald ve svém textu některým promluvám a postavám ponechává vlastní jazyk a jiným ne? V jakých momentech *Zahradní slavnosti* se diskurz socialistického realismu hroutí, v jakém je naopak nejsilnější? Jsou pohledy a rozpustilé pohyby Kafkových postav také střídáním kódu, které se jen potýká s jinými

komunikačními očekáváními ze strany mluvčího a adresáta? Jak takové potenciální střídání kódů funguje a jak mohou gesta v sekundární komunikaci ovlivnit formální stránku povídky?

Julia Kristeva ve své studii „Slovo, dialog, román“ uvažuje o menippské satíře jako o přímém předchůdci polyfonického románu, který „využívá náhlé přechody a změny, vysoké a nízké, vzestup a pád, všemožné mezaliance. Řeč se zdá být fascinována ‚zdvojením‘ [...] a logikou opozice“ (Kristeva, 2008: 32-33). Ve snaze odpovědět si na výše položené otázky bude tedy kladen důraz na vztah vícejazyčných výpovědí vzhledem k celkové kompozici textů a k jejich sémantické struktuře, které využitím jiného než bázového jazyka vytvářejí jakýsi řečový odstup, rezignaci autora (případně i vypravěče) na jeden univerzální jazyk, na jeho jednu interpretaci a na bytí uvnitř něj. Na základě poznatků o konverzačním střídání jazyků předpokládám, že alternace dvou a více jazyků v literárních textech představuje obrat k diskurzu, vědomé zkoumání a zpochybnění řeči a její ucelenosti a uniformity. Jazyk se tak stává dialogickým ve smyslu identity i opozice.

2 VÍCEJAZYČNOST, NEBO JEDEN NOVÝ JAZYK?: K DÍLU GLORIE ANZALDÚY

2.1 Střídání kódů v chicanské literatuře obecně

O autorech chicanské literatury se často mluví jako o hlasech vycházejících ze spár, z mezer.⁴ Souvisí s tím i termín *nepantla* pocházející z aztéčtiny (respektive z jazyka nahuatl), který označuje stav bytí na pomezí, mezi minimálně dvěma subjekty. V současné době se tento pojem, který vyslovila poprvé Gloria Anzaldúa v knize *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981), hojně využívá v mnoha humanitních oborech, nejčastěji však v antropologii. Stal se výrazem pro vědomí, které je zakořeněné v životě mezi dvěma a více rasovými, kulturními či jinými prostory, v případě této práce pak nejvýrazněji vystupují ty jazykové. Ana Sánchez-Muñoz, jejíž výzkum se soustředí především na osvojování si jazyka v kontextu chicanské menšiny, tvrdí, že novou lingvistickou *nepantlou* je právě i tzv. „špangličtina“, (kontroverzní) pojem pro chicanskou španělštinu. „Užívání špangličtiny svým způsobem vytváří další významovou úroveň, na které balancuje hybridita chicanského prožitku“ (Sánchez-Muñoz, 2013: 440). Střídání kódů tak tvoří jeden z hlavních společných znaků chicanské literatury. Pro chicanskou španělštinu jsou příznačné přechody mezi angličtinou a španělštinou, což je dáno intenzivním kontaktem s angličtinou ve Spojených státech amerických (Sánchez-Muñoz, 2013: 441).

Gumperz, jehož výzkum je představen v úvodní kapitole, též pojednává o střídání jazyků právě v chicanské komunitě. Tvrdí, že angličtina je v takových konverzacích jazykem sdělení, kdežto španělština dodává promluvám stylistické ozdoby, popřípadě se objevuje v promluvách, ve kterých převládá pocit familiarity. Takový ale nebude příklad Glorie Anzaldúa, v jejímž díle *Borderlands: The New Mestiza = La Frontera* (1987) střídání kódů představuje výrazně komplexnější strukturu, neprojevuje se pouze na úrovni stylistické. Rozdíl je také v tom, že Gumperz zkoumal výhradně jazyk konverzační. Oproti tomu předmětem výzkumu Dale A. Koike, lingvistky specializující se na diskurzivní analýzu ve španělském a portugalském jazyce, byly chicanské narativy. Snažila se v něm ukázat, nakolik se střídání jazyků odráží ve způsobu formování narativu a jakých účinků dosahuje. Jednak došla k závěru, že „střídání jazyků doprovází hranice

⁴ Viz např. úvod Cristiny Garcíi v antologii textů současných mexických a chicanských autorů GARCÍA, C., & VALENZUELA, L. (eds.). *Voces sin fronteras: Antología Vintage español de literatura mexicana y chicana contemporánea*. New York: Vintage Español, Vintage Books, 2007.

vyprávění“ (Koike, 1987: 152), konkrétně ve střídání španělského a anglického jazyka funguje jako nástroj pro odlišení subjektivního a (pseudo)objektivního vyprávění; jednak si povšimla toho, že „použití diskurzivních částic [...] v jednom jazyce za situace, kdy je myšlenka dokončena v jazyce druhém, je velmi běžné,“ (Koike, 1987: 149). Z toho lze vyvodit, že jednotliví mluvčí mají tendenci realizovat komplexnější promluvy v jednom z jazyků, zatímco přidané výrazy, které nejsou nezbytně nutné pro sdělení a jsou často prostředky vztahování se k recipientovi, v jazyce druhém. Častějším případem je užití španělštiny jako hovorového jazyka, neboť španělština je jazyk, kterým se mluví v domácnostech. Naopak školní výuka probíhá v angličtině.

Za další častou okolnost, provázející jev střídání jazykových kódů, Koike označuje parafrázi v jiném jazyce. Ta směřuje ke důraznění sdělení nebo slouží zkrátka jako dramatický efekt. I v tomto případě ale nelze vyvodit více, než že každý případ střídání kódů vyžaduje individuální analýzu a interpretaci. Jediným obecnějším závěrem, který Koike předkládá, zůstává, že střídání kódů je pro bilingvní recipienty minimálně živějším vyprávěním, které recipientovi „usnadňuje snadno rozpoznat přechody ve vyprávění“ (Koike, 1987: 153), kterými jsou například úvahové nebo vysvětlující digrese. Ke konci své statě ještě ale dodává, že při jakékoli analýze je nutné brát v potaz ideologii jazyka. Toto platí dvojnásob při snaze o interpretaci textu Glorie Anzaldúy.

2.2 Fluidní identita, *la mestiza* a utváření nové literární tradice

Mnoho feministických teorií se ke konci minulého století uchýlilo k pojetí tzv. fluidní identity spočívající ve východisku, že jakákoli statická, pevná a neflexibilní identifikace sebe sama se nutně vyjeví jako omezující a determinující. Vzhledem k rozvíjejícím se intersekčním přístupům taková identita doprovází nejen genderové vztahování se ke světu a k sobě samému, ale zahrnuje i rasové a třídní aspekty identity.⁵ Gloria Anzaldúa ve svém díle po vzoru intersekcionality a pojetí nestálé, respektive proměnlivé a nejednoznačné identity vytvořila figuru *mestiza*. Mestizo byl termín užívaný během období kolonizace pro označení potomků rodičů, z nichž jeden patřil k původním obyvatelům, Indiánům, a druhý byl Španěl, kolonizátor. Filozofka Linda Alcoff tuto příslušnost shrnuje následovně: „částečně Evropani, částečně domorodci; napůl agresori

⁵ Průkopnicí intersekčního přístupu je Kimberle Crenshaw. Viz CRENSHAW, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color." *Stanford Law Review* 43, no. 6, 1991: 1241-299.

kolonialismu, napůl ti utlačovaní kolonizací, nikdy jsme neměli neproblematický vztah k otázkám kultury, identity, rasy, etnicity nebo osvobození“ (Alcoff, 1995: 257). Anzaldúa se odvolává přímo na mexického filozofa Josého Vasconcela („La raza cósmica“, 1925), který uvažoval o nové rase, jež by byla směsí všech příbuzných ras, první rasou na světě, která pojme všechny rasy světa. „[AJ] Nazýval ji rasou kosmickou, [ŠJ] *rasou kosmickou*, [AJ] pátou rasou, která zahrnuje čtyři největší světové rasy“ (Anzaldúa, 2007: 99). Tato pátá rasa, potažmo směsice ras, rasové, ideologické, kulturní a biologické podhoubí, dává vznik novému já jako vědomí *mestiza*, „vědomí ženské. Vědomí přítomné na Hranicích“ (Anzaldúa, 2007: 99).

Mestiza – nový stupeň vývoje, rasová afinita v konečném splynutí – vyžaduje svébytný výraz, změnu v obvyklé struktuře textů. Nejenže Anzaldúa ve svém díle předně „zkoumá formování mnohonásobných identit na územích [...], které označuje jako Hranice,“⁶ její psaní navíc vytváří a tvaruje literární tradici této nové kosmické rasy, jakékoli kultury příhraničí. Vytváří text výstižný pro čtenáře žijící v pohraničí. Anzaldúa v předmluvě ke své knize směsicí jazyků vymezuje Hranice své knihy na pohraničí Spojených států s Mexikem, ale sama definuje Hranice následovně: „[AJ] Psychologické hranice, sexuální hranice a duchovní hranice nejsou vlastní pouze [americkému] jihozápadu. Naopak, Hranice jsou fyzicky přítomné všude, kde se stýká dvě a více kultur, kde lidé různých rasových příslušností obývají totéž území“ (Anzaldúa, 2007: 19).

Alcoff přistupuje k řešení analogicky – hledá postkoloniální a postmoderní identitu v korelátu „nejednoznačných národních, kulturních, rasových, a dokonce i jazykových příslušností“ (Alcoff, 1995: 258). Právě jazyková příslušnost sehraává pro tuto práci klíčovou roli. Anzaldúa se v předmluvě ke střídání jazykových kódů přímo vyjadřuje:

[AJ] *Střídání „kódů“ v této knize od angličtiny přes kastilštinu, dialekt severního Mexika, tex-mex, hrstku výrazů v jazyce nahuatl až po směsici všech těchto jazyků představuje můj jazyk, nový jazyk – jazyk Hranic. V tomto bodě se překrývají kultury, jazyky se ovlivňují a jsou ožívovány; umírají a znovu se rodí. V současné době není tento vyvíjející se jazyk, jazyk bastardů,*

⁶ BARVOSA, Edwina. *Wealth of Selves: Multiple Identities, Mestiza Consciousness, and the Subject of Politics*. College Station: Texas A&M University Press, 2008, s. 55

chicanská španělština, uznáván žádnou společností. Ale my, Chicanos, už nežadoníme u vstupu, už se necítíme povinnováni naznačovat, překládat do angličtiny nebo do španělštiny kvůli mluvčím těchto jazyků. Už nemusíme na každém kroku trousit omluvy. Dnes jen žádáme, abyste nám vyšli vstříc. Touto knihou Vás my, nové mestizas, zveme dál (Anzaldúa, 2007: 20).

V předmluvě dává Anzaldúa demonstrativně najevo, že její text představuje akt, čin i snahu o kulturní rovnoprávnost. Současně definuje jazyk, který používá jako svébytný sociolekt. Stěžejní kapitola nesoucí název „[AJ] Jak zkrotit divoký jazyk“ se odvolává právě na tento akt vytvoření nové literární tradice. Stěžejní, protože pregnantně vyjadřuje záměr vyslovený v předmluvě. Hraniční řeč tu vystupuje jako svébytný, i když specifický jazyk:

[AJ] Chicanská španělština je jazyk hranic, který se vyvinul přirozeně. Změna, [ŠJ] *evoluce a obohacení nových slov, která byla vytvořena, nebo vznikla přizpůsobením těch existujících*, [AJ] vytvořily varianty chicanské španělštiny, [ŠJ] *nový jazyk. Jazyk, který odpovídá způsobu života.* [AJ] Chicanská španělština není chybným, ale živým jazykem (Anzaldúa, 2007: 77).

Anzaldúa de facto prohlašuje, že kódy nestřídá, že jazyk, který užívá, tedy chicanská španělština, je jeden jazyk, který nepochází z jednoho jazyka, stejně jako jeho mluvčí je dědicem více jazyků a kultur. Vyvíjel se stejně jako jakýkoli jiný živý jazyk. Její obranný tón je reakcí na neustálou kritiku, které jsou mluvčí chicanské španělštiny podrobeni jak ze strany obyvatel Latinské Ameriky, tak ze strany anglicky mluvících. Španělsky mluvící jim spílají za užívání angličtiny, jazyka „utlačovatelů“, a za příliš archaickou a modifikovanou verzi španělštiny. Mluvčí angličtiny se zase snaží vymýtit přízvuk vlastní „pošpanělštěné“ angličtině. „[AJ] Na Panamerické univerzitě jsem já i další Chicano studenti museli povinně chodit na dva kurzy rétoriky. Jejich účel: zbavit nás přízvuků“ (Anzaldúa, 2007: 76). Ve vyjádření nového jazyka je Anzaldúa výrazně preciznější právě v místech promluv o nestálosti jazyka na hranicích a o potřebě vytvořit jazyk pro

pohraničí, „[AJ] jazyk, jehož pojmy nejsou ani [ŠJ] *španělské, ani anglické*“ (Anzaldúa, 2007: 77).

Otázkou tedy zůstává, zda Anzaldúa skutečně střídá jazykové kódy, nebo jestli vytváří novou literární tradici v jazyce daného (kulturního) regionu. Sama apeluje na čtenáře, aby jí vyšli vstříc. Dělá tedy obojí – vytváří literární tradici v daném sociolektu a střídá jazykové kódy, a to právě na místech, kde sama překládá do jednoho nebo druhého jazyka. Zajímavé ale je, že o pouhý překlad se jedná jen zcela ojediněle. Její překlady jsou spíše variace na téma rozehrané v předchozím verši či v předchozí větě.

2.3 Komplementární vztah dvou výrazů či obrazů skrze překladovou variaci

Tématem první části *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* je oplocení vybudované na hranicích Mexika a Spojených států. Text začíná úryvkem písně kapely Los Tigres del Norte o druhém Mexiku, o kultuře, která byla vytvořena a nadále představuje území tohoto národa. Další úryvek zrcadlí druhý pohled, a sice hledisko normativního jazyka moci, který předcházela anexi Texasu. Jde o citaci výroku politika a kolonizátora z 19. století, Williama H. Whartona stavící do přímé opozice civilizovanou kulturu zbožných lidí, obyvatel tehdejších Spojených států amerických, a nevzdělanou anarchii Mexika. „Texaská divočina byla spasena anglo-americkou krví a podnikavostí“⁷ (Anzaldúa, 2007: 29). Anzaldúa v daném případě postavením textů vedle sebe narušuje platnost normativního diskurzu a poukazuje na historické nepravosti, které se stávají středem pozornosti ve zbytku první části nazvané „The Homeland, Aztlán – *El otro México*.“ Na znamení potřeby přesnějšího jazyka, který nezkrášluje a nezjednodušuje, přechází plynule do esejistického stylu a narušuje tedy i jednoznačnost žánrovou. Vedle esejů a citací, které ale ponechává v syrové podobě bez jakýchkoli komentářů, jako by byly součástí textu, věnuje Anzaldúa významnou část této sekce i veršovým skladbám a menším narativním úsekům.

V první části své knihy Anzaldúa přirovnává identitu Hranic k moři, oceánu, vodě skrze intratextové paralely a variace. Vypravěčka básně stojí na pláži, na místě, „kde se země dotýká oceánu“ (Anzaldúa, 2007: 23). Jde o předěl přirozený, s denní dobou proměnlivý, zbavený jakékoli agrese a agonie. O dvě strany dále však stojí, že povrch

⁷ Citaci Anzaldúa přebírá z *They Called Them Greasers: Anglo Attitudes Toward Mexicans in Texas, 1821-1900*. ed. Arnolfo De León, Austin, TX: University of Texas Press, 1983. s. 2-3

(„pokožka“) země zůstává neporušena a „moře nemůže být oploceno“ (Anzaldúa, 2007: 25). Básnička totiž nestojí na ledajaké pláži, ale na pláži v Border Field State Parku, po jejíž celé délce se vine hraniční oplocení mezi Kalifornií a Mexikem, které pokračuje hluboko za hranice mořské vody.

[ŠJ]*Koukám se na moře, jak útočí*
na oplocení v [AJ] Border Field Parku
[ŠJ] *svými vodními hyacinty[/břichy vod],*
[AJ] o Velikonoční neděli vstává z mrtvých
hnědá krev proudící v mých žilách.

(Anzaldúa, 2007: 24)

V této strofě Anzaldúa užívá prostředku příznačném pro své psaní – nejednoznačných výrazů. V tomto případě jde o výraz *buchones de agua*, který označuje jednak termín hyacint vodní, jednak může být metaforickým zobrazením vln oceánu. Kdyby tento verš užila v angličtině, tato víceznačnost by se z výrazu vytratila. Dále vyjadřuje vzestup, zmrtvýchvstání jazyka komunity Chicanos skrze hnědou krev proudící v žilách a zároveň příslušnost k náboženství kolonizátorů minulosti; ambivalence tedy není jen otázkou jazykovou, ale též rasovou a kulturní. Tuto fluidní identitu později ještě zdůrazní další paralelou: „[ŠJ] *moře* [AJ] se na hranicích nezastaví. [...] Hranice jsou dělicí čarou, úzkým pruhem podél strmé hrany. Pohraničí je vágní a neurčité místo vytvořené emocionálním přežitkem nepřirozených rozhraní. Bez přestání je v přechodném stádiu“ (Anzaldúa, 2007: 25). Stejně jako oceán nikdy nebyl narušen oplocením, ani kultura a civilizace, která je svévolně a z moci oddělena plotem, nepřestala existovat. Jejím patronem je Yemayá, bohyně oceánů. Oplocení je:

[AJ] 1 950 mil dlouhé otevřené zranění
dělicí [ŠJ] *lid*, [AJ] kulturu,
prostupující celým mým tělem,
zasazující sloupy plotu do mého
masa,
půli mě půlí mě
[ŠJ] *půli mě půlí mě*
(Anzaldúa, 2007: 24)

I v této strofě využívá Anzaldúa mnohoznačného výrazu ve španělštině – *pueblo*, znamenající vesnici a obec, ale i lid a národ. Španělština je v této pasáži nositelem víceznačnosti, která poukazuje na geografické a kulturní rozdělení též existence na dva póly. Pro zdůraznění druhého významu (lidu a jeho tradic) Anzaldúa použije slovo *culture*. V opakování výrazu (*splits me* vs. *me raja*) pak zdůrazňuje další, byť méně frekventované významy slov: španělské sloveso *rajarse* dalších významů oproti anglickému slovesu *split*, byť jde v podstatě o překlad, nabývá významu nejen rozbití s prasklinou, ale také na kousíčky, například po roztrhání látky, rozbití křehkých předmětů; je tedy vizuálně expresivnější a umocňuje obraz rozdělení.

Anglický výraz pro otevřené zranění, *open wound*, je také mnohoznačný. Symbolicky v sobě naznačuje následek násilného rozdělení dvou kultur, fyzicky – výrazem *wound* – totiž navazuje na obraz zavínutého ostnatého drátu, který je vyvolán v předchozí strofě coby koruna oplocení, jeho otevřenost naopak navazuje na krok vypravěčky skrze díru v plotě, moment, kdy v básni přebíhají děti na druhou stranu za míčem. I otevřené zranění tedy dává najevo spíše symbolickou podstatu celého oplocení, která je násilným omezením svobody pohybu v rámci společného historického území jednoho lidu. O stránku dále je i tento výraz přeložen do španělštiny (*una herida abierta*). „[AJ] Hranice mezi Mexikem a Spojenými státy [ŠJ] je otevřeným zraněním, [AJ] ve kterém země třetího světa [...] krvácí“ (Anzaldúa, 2007: 25). V tomto úryvku již nabírá mnohem expresivnějšího vyznění, zároveň tak jasně naznačuje žánrový posun uvnitř samotné sekce, a sice posun k eseji.

Esej narušuje krátký vyprávěcí úsek (po kterém Anzaldúa v eseji pokračují, jako by vyprávění vůbec nebylo). Jde o příběh Pedra, který při pohledu na příslušníka imigračního orgánu začne utíkat, byť patří již k páté generaci Američanů. I v tomto úseku se opakují výrazy v podobě překladů. Zajímavé je, že stejně jako v předchozím případě, kdy já-vypravěčka je zároveň já-kultura, do jejíhož masa zabodávají sloupce plotů, se tyto výrazy nějakým způsobem týkají tělesnosti. Vyprávění o Pedrovi má dva hlavní momenty. „[AJ] Odvedlo ho [ŠJ] *migrační*, [AJ] a my jsme se na to dívali. [ŠJ] *Odvedli ho*. [...] [AJ] Pedro došel až k údolí [řeky Rio Grande] pěšky. [ŠJ] *Odvedli ho bez peněz do chudoby. Šel pěšky z Guadalupe*“ (Anzaldúa, 2007: 26). Jde o přesuny jedné osoby mezi hranicemi, jednou násilně, jednou z vlastní vůle. Jsou to případy, kdy je Pedro zbavován příslušnosti ke Spojeným státům a nabývá v plné síle identity života v pohraničí, neboť chůze je akt, který Anzaldúa považuje za vlastní identitu těch, kteří

překračují hranice, a vlastní i kulturnímu dědictví, tedy i jejich potomkům. „[AJ] Jsme spojeni s tradicí migrace, s tradicí dlouhých chůzí [...]. Jako uprchlíci ve své vlasti, která je nechce“ (Anzaldúa, 2007: 33-34).

Přeložené výrazy jsou tedy u Anzaldúy příkladem příznakového střídání kódů. Ukazuje to především komplementární vztah takových překladových dvojic, které jsou více či méně přesné, dále výpověď více či méně rozvíjí, alternují či upřesňují (příklad „*pueblo*, a culture“). Za ukázkou poslouží název podkapitoly „*El destierro/The Lost land*“ [*Exil*, Ztracená země], který představuje příklad takového komplementárního vztah dvojic, byť význam španělského *destierro* charakterizuje spíše akt vyhoštění či dobu exilu, skutečně je mezi těmito výrazy hlubší spojitost. Ztracená země může vyjadřovat pohled jiného jazyka, společně se tyto dva výrazy doplňují, anglický výraz pak dodává představu hromadného exilu, hromadného vyhoštění jedné kultury, civilizace i rasy, o kterém Anzaldúa později také pojednává ve spojení právě s anexí Texasu.

První část také drobně využívá aztéckých výrazů (jazyka nahuatl), a to především při mytologických digresích a esejistickém vyprávění o původu rasy. Anzaldúa v podstatě poskytuje příběh vyhoštění, narativ exilu, a to vedle výčtu největších prohřešků až po ty současné, kterých se dopustila a dopouští kultura moci na Mexiku (devaluace mexického pesa, umístění a praktiky hraniční hlídky, podmínky ilegálních přistěhovalců apod.); vytváří tedy narativ Mexika a příhraniční kultury coby putujících národů bez pevných kořenů. Tyto kořeny opět nabývají fyzické podoby. „[ŠJ] *S vyhoštěním a exilem jsme byli vykořenění, odříznutí, vykuchaní* - [AJ] byli jsme vytrženi ze svých kořenů, oseknuti, vykucháni, zbaveni a oddělení od své identity a historie“ (Anzaldúa, 2007: 29-30). Anzaldúa bezpochyby evokuje obraz tělesného násilí v obou jazycích pro vyjádření spojení se zemí, s fyzickým domovem, pro jasné shrnutí toho, že exil je fyzické i psychické násilí. V tomto případě je překlad a rozvinutí tématu zdůrazněním těchto tvrzení – překlad, a tedy i příznakové střídání kódů, funguje jako intenzifikátor narativu.

2.4 Jazyk matčin vs. jazyk vzdělání

Anzaldúa ve druhé kapitole nazvané „[ŠJ] *Rebelská hnutí a kultury zrádců*“ popisuje svůj odchod od rodiny ve chvíli, kdy se rozhodla žít samostatně. Zvolila si způsob života, který je v dané kultuře nevídaný – dívky a ženy zůstávají u rodičů, dokud se neprovdají, samostatný život pro ně nebývá volbou. V tomto rozhodnutí se zrcadlí i jazyk této sekce.

V první sekci byla Anzaldúa dědičkou kultury *mestizaje*, v této sekci vystupuje jako rebel proti normám své kultury a rigidním rolím, které jsou připisované ženám.:

[AJ] Skrze naše matky k nám promlouvala kultura a její smíšená sdělení: [ŠJ] *Nenechám žádného neurvalce špatně zacházet s mými dětmi.* [AJ] A dalším dechem bylo řečeno, [ŠJ] *Žena musí dělat, co jí muž řekne.* [AJ] Jaké jsme měly být – silné, nebo submisivní; vzdorovité, nebo podřízené? (Anzaldúa, 2007: 40)

Tento úryvek jasně demonstruje funkční zatížení jednotlivých jazyků. Španělské úryvky jsou více prodchnuty specificky mexickým lexikem a signalizují kulturní stereotypy a jazyk moci uvnitř menšinové kultury, angličtina naopak vystupuje jako jazyk analýzy a dekonstrukce, jazyk vzdělání a samostatného suverénního myšlení.

Postupně se čím dál tím hlouběji věnuje tématu alienace, centra a periferie; identifikuje se se svou volbou být lesbou a zároveň se hlásit ke své barvě pleti. Tuto volbu komentuje jako akt vzdoru. Vnímá kritiku kultury dominantní i kultury menšinové jako další tlak na ženy, který velí zůstat ve svých rigidních rolích. Pomocí střídání kódů se vyrovnává se svým dvojím přístupem – s obhajobou své kultury, potažmo i lidu, země a rodiny, a zároveň kritikou jejích způsobů, k nimž patří vychovávání dívek uvnitř rodiny a ostrakizací těch, které nedodržují plně zvyky a normy této kultury, které se vzbouří nebo jsou zkrátka jiné. Týká se tak například podkapitoly „Půl na půl“ (resp. napůl žena, napůl muž) o adolescentovi, kterého společnost vyloučí: „[AJ] Blízko nás bydlela [ŠJ] *mladá holka. Lidi z naší vsi* [AJ] o ní mluvili jako o [ŠJ] *jedné z těch jiných*, [AJ] *jedné z těch Jiných*‘. [...] Říkali jí půl na půl, [ŠJ] *půl na půl*, [AJ] ani jedno, ani to druhé“ (Anzaldúa, 2007: 41). Tento příběh Anzaldúu vede k tomu, aby vyjádřila svou homosexualitu jako tělesnou ambivalenci, ve které není pouze jedním, ale přijímá a ztotožňuje se s obojím. „[AJ] Ale já, jako další homosexuálové⁸, jsem dva v jednom těle, jak muž, tak žena. Jsem ztělesněním *hieros gamos*: spojení protikladných vlastností v jednom“ (Anzaldúa, 2007: 41). Angličtina tedy funguje jako jazyk odstupu a rebelie, především oproti španělské (mexické) „septandě“, což je dáno i tím, že v angličtině se ženám dostávalo vzdělání, jedna z cest úniku z této normativity. Tento úsek ale přesto zakončí úryvkem ve

⁸ Anzaldúa užívá slova „queer“ se svým specifickým kontextem.

španělštině, a to poté, co se plně přihlásí ke svým indiánským kořenům. „[ŠJ] *Tady o samotě její vzpoura vzkvétá. / O samotě i Ona vzkvétá*“ (Anzaldúa, 2007: 45).

V další kapitole, „[AJ] Vstupování do hada,“ Anzaldúa rozvíjí téma jednoho ze symbolů mytologie předkolumbovské Ameriky, hada. Začíná kapitolu opět dvojjazyčnou citací, tentokrát ale není bilingvní citace skutečným originálem. Využívá refrénu písně „Sueño Con Serpientes“ kubánského písničkáře Silvia Rodrigueze, nejprve v originálu, později jej sama překládá. Báseň o snu není vybraná náhodně. V této kapitole se totiž Anzaldúa vyrovnává s kulturní tradicí spirituality, s proměnou božstev a především s přechodem k racionalizaci a snaze objektivizovat vše z prizmatu západního vzdělání. „[AJ] Bílí antropologové tvrdí, že mysl Indiánů je ‚primitivní‘, tedy nedostatečná, že neumíme přemýšlet ve vyšším módu vědomí – racionalitě“ (Anzaldúa, 2007: 59). V předchozí kapitole je tedy sice Anzaldúa vzdělání klíčem k setřesení omezujících norem své kultury, v této kapitole ale své vzdělání odmítá, protože způsobilo zásadní odcizení od jejích kořenů, od tradic spirituality. „[AJ] Máme ignorovat, zapomenout a zabíjet pomíjivé obrazy přítomnosti duše a přítomnosti ducha“ (Anzaldúa, 2007: 58). Odvrací se v básních od svého hlasu a dává přednost citování ukázek z materiálů lidových i odborných, aby vyjádřila provázanost spirituality a osvobození Mexika. Angličtina si tedy i v této kapitole zachovává svůj ráz analytického jazyka vzdělání, tentokrát ale nabývá pejorativních konotací. Stěžejním momentem této sekce je báseň ve španělštině:

[ŠJ] *Na má stehna padá hadí kůže,
Čtyřikrát za rok ji svlékám,
Zakopnu a padám
A vždycky, když se na hada koukám, zeptám se ho
Co mi neseš?*

(Anzaldúa, 2007: 58)

Hadí kůže svlékána čtyřikrát do roka jednak zdůrazňuje identitu, která se může jednoduše proměňovat, jednak navazuje na symbolické střídání ročních dob, propojuje tedy básnířku se zemí skrze rituál obdělávání půdy, tedy i se svým dědictvím. Had se stává navzdory varovným hlasům z dětství symbolem propojení multiplicitní identity, ne nutně jen ženské, ne nutně jen mexické, jen americké, aniž by bylo nutné zbavit se kulturního dědictví. Ve své eseji „now let us shift“ Anzaldúa komentuje hada jako „symbol probuzeného vědomí – potenciál vědění uvnitř, povědomí a inteligenci, které nelze

uchopit logickou úvahou“ (Anzaldúa, Moraga, 1981: 540). Anzaldúa vstupuje do vědomí, které má samo kontrolu nad tvorbou mýtů, kdy jí patriarchální mexické tradice už nediktují, jak se dívat na ženské mytické ikony. Had je v této kapitole spojen se ženskostí vůbec (stejně jako v první), konkrétně s bohyní Coatalopeuh. Vstoupit do hada Anzaldúa identifikuje s bezpečným vstupem na zem, Coatalopeuh je pro ni první ženský vzor ze všech mexických, aztéckých a indiánských tradic a mýtů, ke kterému se vztahuje, primárně intuitivně. Byť je většina kapitoly napsána anglicky, tato intuitivní část, která ji spojuje blíže s kořeny, je napsána španělsky.

2.5 Závěr

Anzaldúa střídá kódy k vytvoření základů nové literární tradice v novém jazyce, chicanské španělštině, jazyku Hranic. V jejím díle se tedy přísně vzato vyskytuje spíše než neustálé střídání jazykových kódů jeden nový jazyk v podobě amalgámu vícera jazyků. Koneckonců Sánchez-Muñoz uvádí, že považovat sebe samu za Chicana „znamená přivlastnit si jedinečnou kulturu, nejen ‚směsici‘ dvou kononiálních minulostí“ (Sánchez-Muñoz, 2013: 440), zejména v porovnání s identifikací sebe sama coby příslušníka mexicko-americké kultury. Na druhou stranu jsou i v jejím díle příklady, kdy kódy střídá, dle Gumperzových kategorií by to byly především četné parafráze, citace a repetice. Anzaldúa totiž (kvazi-)překládá z jednoho jazyka do druhého, tedy přeloží část úseku promluvy a téma rozvine v jazyce překladu.

Tyto dvojice výrazů či promluv v juxtaopozici jsou v komplementárním vztahu vzhledem ke své významové afinitě, kterou ale obohacuje překladová variace. Častým nástrojem k vyjádření ambivalence jsou zvláště mnohoznačné výrazy, kterých užívá jako specifického významového rysu. V momentech, kde je možné užít jednoznačného výrazu z lexika jiného z jazyků, záměrně užívá výraz s více významy. Dále využívá i citací z různých jazykových variant a z textů různé povahy. Žádné z těchto střídání jazykových kódů ale není nezáměrné či oddělitelné od vyjádření textu, naopak strukturně buď přispívá, nebo samo vytváří významy sdělení. Klíčová je v jejím díle opozice angličtiny a španělštiny, která reflektuje konotace a doménu daného jazyka; anglický jazyk vystupuje jako jazyk analytický a racionální, zatímco španělština představuje jazyk domova, intuice, kořenů a zároveň klepů v případě jazyka španělského. Dle Gumperzova výzkumu konverzačního střídání kódů lze hovořit o personalizaci a objektivizaci, resp. o

potřebě tyto záměry oddělit střídáním kódů, nebo o postavení informací představených v jednom jazyce do kontrastu s informacemi jazyka druhého.

3 W. G. SEBALD: *VYSTĚHOVALCI* ANEB „MRTVÍ SE K NÁM VRACEJÍ“

Sebaldův text je od počátku heterogenní ve všech aspektech; porušuje zvyklosti jakéhokoli žánru, kterému se na chvíli podobá (cestopis, rodinná kronika, biografie apod.), prolamuje a znovu staví bariéry mezi svým životem a svými vypravěči. Této struktuře odpovídá fakt, že střídání kódů je součástí hlubšího sémantického plánu celé kompozice, který Sebaldovo dílo mění v dialogický narativ. Sebaldovo psaní i dojem, který jeho díla vyvolávají, se blíží mimice fotografie, i jejich účelem jako by bylo „zprostředkovat afekt“ (Barthes, 2005: 28) spojený nejen s postavou melancholického cizince, ale také úzce spjatý s památkou holocaustu. Sebald vytváří vypravěče – fotografa –, který se dívá, vytváří portrét protagonistů – trpitelů (v obou významech tohoto slova) – jednotlivých epizod, kteří jsou zachyceni, aby je čtenář – divák –, mohl vnímat, studovat, prožívat.

V úvodu bylo zmíněno, že Sebald ponechává promluvy postav v jazyce jiném než báзовém. Toto tvrzení je zapotřebí uvést na pravou míru. Sebaldův narativ je strukturován tak, aby soustavně vyvolával dojem autenticity. Tyto vícejazyčné pasáže, místy i vyložené střídání jazyků v rámci jedné promluvy, jsou klíčovým prvkem kompozice všech čtyř epizod v knize *Vyhnanci* (1992). Sebald tak vytváří dojem, že vypravěč pouze reprodukuje slova protagonistů či vedlejších postav bez jakékoli změny. V drtivé většině případů střídání jazykových kódů není opodstatněné nemožností překladu. I tato charakteristika ale společně s pasážemi o osvojování si cizího jazyka poodhaluje Sebaldův postoj, nedůvěru k překladu, neboť překlad představuje řeč *a priori* zprostředkovanou. Stěžejní promluvy jednotlivých postav jsou tedy skutečně „ponechány“ v jazyce, kterým je uvnitř narativu postava prohlašuje. Sebaldův vypravěč někdy „zleniví“, čtenářům nic nepřeloží, někdy se snad rozplývá nad jazykem, kterým hovoří jeho konverzační protějšek, či jazykovými prostředky vůbec. „Neopakovatelná událost rozhovoru zanechává stopu v konotacích ulpívajících na slově“ (Svatoň, 2009: 48). Další významnou součástí „nezprostředkovaných“ promluv je i snaha dát jasně najevo fakt, že jazyk je součástí lidské identity, a tedy i jedním z projevů emigrantské zkušenosti vůbec.

U Sebaldy se též setkáváme se zvláštním způsobem stírání rozdílu mezi vícejazyčností (jako různojazyčností) a cizojazyčností. Odborník na vícejazyčnost v literárních textech Petr Mareš ve své publikaci píše, že v případě cizojazyčnosti je kladen důraz na

hierarchické rozvrstvení textu a jistou nerovnoprávnost jeho složek. Zdůrazňuje se tak, že jeden jazyk v textu vystupuje jako jazyk základní, dominující, „náš“ (vesměs jde o jazyk komunity, do níž text primárně vstupuje, již je určený) a další jazyky (popř. jazyk) se nacházejí v pozici prvků doplňkových, přicházejících odjinud, opatřených rysem cizosti, resp. jinakosti (Mareš, 2013: 13).

U Sebaldy lze jednoduše identifikovat bázevý jazyk, jazyk vypravěčův – němčinu. Jednotlivé výrazy v jiném než bázevém jazyce (od lexikálních jednotek po vyšší textové úrovně) v sobě koncentrují významy stěžejních skutečností narativu (popř. předesílají osudy postav), střídání jazyků se tak stává strukturně významnou součástí kompozice. Žádný z užitých jazyků tak není méně či více významný, jejich významy jsou v souladu, doplňují se, jeden zdůrazňuje ten druhý. To reflektuje i vztah k domovu a zemím, který není nikdy veskrze pozitivní nebo negativní. Země, jako jejich jazyky, které mají být domovem, jsou zkrátka jiné, všechny ve výsledku představují jen místo pro trpkou existenci melancholiků.

Ve *Vystěhovalcích* se též projevuje princip jazykové charakteristiky. Jednotliví protagonisté jsou totiž často charakterizováni dle způsobu své mluvy či schopnosti osvojování si cizího jazyka. Mareš o takovém principu hovoří v souvislosti s tím, že v takovém případě „vícejazyčnost nijak nedeterminuje celek textu“ (Mareš, 2013: 22). To je obzvláště problematické v případě všech Sebaldových epizod, kde se celý text odvíjí od svého protagonisty a jeho vyjadřování.

3.1 Případ Henryho Selwyna

První epizoda se odehrává na anglickém východě, v rovinatém hrabství Norfolk. Henry Selwyn se svou rodinnou v útlém věku emigroval do Anglie, kde se stal vzorným studentem, který se díky stipendiím propracoval i na Univerzitu v Cambridgi a na Oxfordskou univerzitu. Po studiích medicíny se odebral do Švýcarska, ale namísto svých plánů prohloubit si své znalosti se začal věnovat horolezectví. Na řadu ale přišla první světová válka. Selwyn byl nucen slávit z hor zpět do Anglie, odkud byl služebně vyslán do Indie. V první epizodě Sebald líčí především nostalgii melancholické duše; po

horolezectví i po své rodné vesnici v Litvě. Stesk po švýcarských horách je v jeho vyprávění ztělesněn postavou horolezce Johannese Naegeliho, nenaplněná touha po rodné vesnici nabírá s jeho věkem na intenzitě.

Jeho vzpomínky tvoří řadu graduujících obrazů, které jsou vždy anaforicky uvozené slovesem „vidím“. V těchto nostalgických vyjádřeních není využito rušivých vícejazyčných pasáží do té doby, kdy se v nich naplno nevyjeví pocit hořkosti ze současného stavu, který je silně spjat s Anglií i jejím jazykem. Tato hořkost se v Selwynově osobě probouzí velmi pomalu, jako by na něj působení otevřené krajiny postupně dopadalo čím dál tím větší tíhou. Líčí, jak se po příjezdu prakticky okamžitě naučil novému jazyku:

Ve Whitechapelu jsem vychodil základní školu a učil se jako ve snu a takřikajíc přes noc angličtinu, protože jsem své půvabné a milované mladé učitelce Lise Owenové odečítal ze rtů každé slovo (Sebald, 2006: 23).

Způsob, kterým se Henry Selwyn učil cizímu jazyku jako by představoval spíše hru a blouznění; hru, ve které žák napodobuje svého učitele. Selwyn svou integraci dále popisuje jako cestu k úplnému splynutí.

Mé sebevědomí dosáhlo vrcholu a já se rozhodl změnit si způsobem připomínajícím druhou konfirmaci jméno Hersch na Henry a příjmení Seweryn na Selwyn (Sebald, 2006: 23-4).

Jména imigrantů se v nové zemi často deformují a proměňují, a to chybami v úřednických prepisech či zkrátka přizpůsobením se fonologickým procesům místního jazyka. Henry Selwyn si však své jméno vybral sám, resp. jde o anglicizovanou verzi jeho jména užívané jím samotným z jeho vlastní vůle. To implikuje snahu vymanit se z pozice cizince, emigranta, vystěhovalce; snahu nalézt, zasloužit si a následně přijmout nový domov za cenu starého. Selwynovi tento plán zjevně po léta vycházel, své ženě dokonce svůj litevský původ zamlčel. Jako by jej ale domov stejně dohnal; jako by stejně celou dobu žil jen v onom snu a blouznil. To se projevuje především na neschopnosti Henryho Selwyna zacházet s finančními prostředky dle rozumu.

Vypravěč první epizody⁹ Selwyna potkává v době, kdy si je blouznění minulosti plně vědom a kdy se jen snaží smířit s vykořeněností svého života. Odtud také plyne povaha výpovědí, které Sebald vložil v anglickém jazyce. Jeho první promluva je pronesena čistě v angličtině, působí spíše jako citace k posílení věrohodnosti dokumentárního stylu Sebaldových *Vyhnanců*. Hned nato se ale projevuje střídání kódů, tedy vícejazyčnost v rámci jedné promluvy. V následujícím úryvku je řeč o bytě, který si vypravěč plánuje se svou ženou pronajmout.

Pokud [doktor Selwyn] ví, není ještě obsazený, ale v každém případě budeme muset vyčkat návratu paní Selwynové, protože ona dům vlastní, zatímco on obývá jen zahradu, a kind of ornamental hermit (Sebald, 2006: 11).

Anglická část věty poukazuje na více než na pouhé terminologické označení. Tento termín má svůj přesný ekvivalent i v báзовém, tj. německém jazyce (*Schmuckeremit*, popř. *Ziereremit*). Německé výrazy označují stejnou skutečnost; funkci prakticky duchovního poradce, který žije v sídlech bohatých majitelů, kteří se o něj na oplátku materiálně starají. To, že se tak Selwyn sám v narativu popíše, čtenáři ale pomáhá si ho lépe charakterizovat. Domnívám se, že zde Sebald používá jakousi anticipační techniku, ve které obrací pozornost k Selwynovi jednak jako k osobě žijící v minulosti (tito poustevníci byli běžně „umístováni“ k bohatým sídlům během 18. století) skrze svou nostalgii, melancholii a hořkost, jednak jako k člověku bytostně spjatým s opakem domova. Stejně jako tito poustevníci byli spojeni s určitou částí sídla, resp. půdy k němu připadající, je i Selwynova osoba zakotvená v zahradě, popř. ve stavení, kterému sám říká poustevna (Sebald, 2006: 15) a které není součástí hlavní budovy. Dalším faktorem v jeho „pobytu“ je i fakt, že majitelkou je jeho žena, se kterou vlastně již není. Stejně

⁹ Někteří badatelé tvrdí, že Sebaldův vypravěč zůstává napříč všemi čtyřmi epizodami *Vystěhovalců* stejný. Například Susanne Finke ve své studii „W.G. Sebald—Der Fünfte Ausgewanderte“ považuje vypravěče coby Sebaldovo alter ego za páteho vystěhovalce. Domnívám se, že je minimálně problematické (ne-li chybné) jednak tvrdit, že jde bezesporu o Sebaldovo alter ego, i přes jednotlivé dílčí biografické shody, jednak ztotožňovat jednotlivé vypravěče. Shoduje se sice tón, kterým jsou jednotlivé epizody vyprávěny (nicméně tak tomu je i do velké míry v případě jednotlivých protagonistů), ale neshodují se data, kterými vypravěč prezentuje svou minulost, natožpak věk vypravěče v době emigrace, země původu apod. Hodnotit lze pouze Sebaldovu intenci. Ta spočívá v tom, že Sebald přiřkne každému (v textu jsou minimálně dva) vypravěči vystěhovalecké pozadí jako motivaci, na základě které jej bude zajímat příběh protagonisty a reflexe emigrantské zkušenosti jako taková. Toto pozadí mu pak propůjčuje dostatečně opodstatněnou schopnost empatie, která vyvolává dojem „srdečného“ vyprávění i v čistě „dokumentárně“ napsaných pasážích.

tedy jako koně, o kterých se Selwyn bezprostředně rozhovoří a kteří žijí z jeho milosti (Sebald, 2006: 11), i Selwyn žije z milosti své ženy, jen na ní, ne na jeho vůli, závisí délka jeho pobytu. Ten může být stálý i přechodný, nebude to ale záviset na jeho rozhodnutí. Selwyn je člověkem bez domova, jak předznamenává i jediná místnost, které je věnováno více pozornosti právě v souvislosti se Selwynem; přijímací pokoj, který je vybaven nábytkem a ozdobami z rozličných krajů.

Výše uvedených úryvek tedy vysvětluje, resp. anticipuje Selwynův osud. Selwyn „o tom, co si [koně] předtím prožili, nic neví“ (Sebald, 2006: 12), ani vypravěč v tuto chvíli ještě nic netuší o Selwynově minulosti, o které ale vypovídá následující úryvek:

Tennis, řekl doktor Selwyn, used to be my great passion. But now the court has fallen into disrepair; like so much else around here. Nejen záhony se zeleninou (Sebald, 2006: 12).

Tím se totiž přesouváme do jiné kategorie anglických kvazi-citačních promluv, gramaticky je jejich slovesný čas striktně minulý. Pojednávají vždy o silné zálibě a „vášni“, kterým v minulosti Selwyn holdoval. Nejprve je to výše zmíněný tenis z počátku epizody, jednak ke konci jako by Selwyn na tuto repliku navázal přímo.

Next to tennis, řekl doktor Selwyn, motoring was my greatest passion in those days. Vozy stojí dodnes v garáži a získaly možná opět na ceně. Ale já jsem nikdy nedokázal nic prodat, except perhaps, at one point, my soul. People have told me repeatedly that I haven't the slightest sense of money. Neměl jsem dokonce ani tolik prozíravosti, abych si platil penzijní pojištění. This is why I am now almost a pauper (Sebald, 2006: 24).

Poslední větou vrcholí repliky o minulosti, i gramatický slovesný čas se zvrátí do prezenta, aby poskytl prostor reflexi přítomnosti narativu. Tyto repliky vlastně vykládají „anglický“ příběh, který hovoří o přátelích, tenise, autech a ženě, všechny tyto elementy jeho života v Anglii jako by se ale rozplynuly a Selwyn se probouzí ze svého snu, ve kterém se naučil anglicky a stal se lékařem, který si patřičně užíval svůj život. Každou

šťastnější vzpomínku ale doplňují stále frekventovanější odkazy k úpadku, až vše vyvrcholí v deklaraci bídy, která je pevně spjata s prudkým vzestupem a pozvolným chátráním. Tenisový kurt zchátral a Selwynova pozice je na bodu mrazu. Selwyn i vypravěč na tento vzestup a pád nahlíží jako na součásti Anglie, součásti existence nového domova, který Selwynovi ale více vzal, než dal. „Rovinaté a do široka se rozprostírající hrabství Norfolk“ (Sebald, 2006: 17) vzalo Selwynovi horolezectví a vyměnilo jej za počítání stébel trávy.

3.2 *Melammed Paul Bereyter*

O Paulu Bereyterovi vypráví druhou epizodu jeho bývalý student, který se po té, co se k němu dostane zpráva o jeho smrti, snaží „poodhalit roušku tajemství, za níž se skrýval neznámý příběh“ (Sebald, 2006: 30). Bereyter reprezentuje dalšího melancholika bez domova, který utíká pryč. Zpočátku se dozvídáme, že Bereyter se „ve svém bytě však téměř nezdržoval a pobýval stále někde mimo, aniž kdo vlastně věděl kde,“ (Sebald, 2006: 30) i proto je jeho bytí počastovááno přízvisky jako „trvalá nepřítomnost“, „přetrvávající odcizenost.“ I v souladu s těmito atributy první část této epizody věnuje vypravěč sám sobě, svým spolužákům a své cestě.

Sám Bereyter není nikdy vypravěčem citován. To opět souvisí se Sebaldovou snahou o autenticitu. Tato kapitola totiž spíše poodhaluje Sebaldovu techniku a záměry využití střídání kódů. Vzhledem k tomu, že Sebald směřuje ve svém narativu k vyvolání dojmu autentického líčení z pozice očitého svědka. V cizím jazyce totiž nechává promluvit pouze ty postavy, které v narativu sám vypravěč vyslechne. Proto Bereyterovi není přiřknuta žádná replika ve francouzštině, byť je k jeho francouzštině odkazováno skrze promluvy paní Landauové. Ani poznámky, které by Paul mohl napsat ve francouzštině, do své „knihy života“, nejsou pro Sebaldy přímým svědectvím, tudíž se ponechávají v jazyce básovém, tedy v jazyce vypravěče. K textu přistupuje vypravěč už jako badatel a komentátor, jako svědek však pouze poslouchá a nic nemění. Landauovou pak nechává promluvit ve francouzském jazyce pouze tehdy, když pregnančně projeví svůj emocionální vztah k Paulovi.

Tato absence promluv je dána tedy jednak snahou o vytvoření iluze očitého svědka a badatele, také ale tím, že se tato kapitola soustředí na proměny v městečku S., pro které francouzský jazyk nemá opodstatnění, a na jejich dopady na Paula, které jsou charakterizovány nepřítomností v něm. Navíc jazyk u Sebaldy vyjadřuje jistou fixaci k

danému místu, u Paula jsme ale pouze svědky nedostatku takové fixace a neustálého pendlování mezi Francií a Německem.

Paulův návrat do Německa v roce 1939 byla úchylka, řekla paní Landauová. Přirozeně chápu, pokračovala, že ho to táhlo k dětem. Narodil se proto, aby učil – skutečný melammed, který dokázal, jak jste sám řekl, z ničeho vykouzlit strhující hodiny (Sebald, 2006: 53).

Vypravěč tu ponechává termín *melammed*, běžnější ve francouzštině než v němčině. (Jako cizojazyčný vklad je tento termín míněn, neboť je zdůrazněn kurzívou stejně jako zbytek cizojazyčných pasáží.) Je tomu tak také proto, že u Sebaldy jsou ve vícejazyčných pasážích akumulovány významy stěžejní pro celé epizody (jak bylo vidět i v předchozí epizodě). Vzhledem k tomu, že jde o výraz původně z hebrejštiny, skrze slovo *melammed* je charakterizován Bereyter coby učitel (jeho pedagogické činnosti je věnována většina této epizody) i nahlíženy okolnosti jeho života v roce 1939 jako Žida (resp. třičtvrtěního Árijce), což s sebou v dané době a na daném místě přinášelo mnohá (existenciální) úskalí. Navíc v užším slova smyslu odkazuje toto slovo výlučně na učitele dětí, což dále zužuje význam Paulova učitelství coby poslání. Působí však zároveň jako smutný paradox, neboť *melammed* byl tradičně pečlivě zvažován a volen svou komunitou¹⁰. Paulovi se ale od místní komunity v S. dostalo naprostého opaku. V rámci tehdejšího politického podhoubí Paula dle Landauové uvrhovala místní situace do hlubokých depresí. Přesto se tam ale neustále vracel. Stejně jako Selwyn je tedy i Paul natolik nešťastně spjat s místem svého pobytu, že si v něm nakonec vezme i život.

Druhým příkladem vložené fráze je takový spíše povzdech: „*Le pauvre Paul*, řekla paní Landauová“ (Sebald, 2006: 43). V tuto chvíli je vhodné opět poukázat na východiska uvedená v Marešově studii o vícejazyčnosti, ve které hovoří o evokaci jako o jednom z možných způsobů projevu vícejazyčnosti, při kterém se „na ráz vyjádření poukazuje prostřednictvím jazykových prvků [...], tak se vyvolává představa daného jazyka“ (Mareš, 2013: 36). Reprodukce této promluvy¹¹, původně z úst Landauové,

¹⁰ „Melammed“. *Jewish Encyclopedia: The unedited full-text of the 1906 Jewish Encyclopedia* [online]. 2011 [cit. 2016-07-05]. Dostupné z: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/10598-melammed>

¹¹ Užití členu v kombinaci adjektiva a vlastního jména může potenciálně znamenat jistou úroveň alegorizace. Je samozřejmě možné, že tu Sebald jen zpochybňuje řeč Landauové, jejímuž hlasu proto ani nenechává prostor větších úseků. Vzhledem ale k možné konstrukci člen – adjektivum – substantivum

tomuto popisu odpovídá. Sebald jen naznačí, že je její promluva pronesena francouzsky, krátkým úsekem. Dále promluva pokračuje v bázovém jazyce. Nicméně tato fráze také poodhaluje funkční zatížení střídání jazyků obecně. Váže totiž příběh Bereytera k příběhu Selwyna. Selwyn o sobě prohlásí, že je chudý, skoro žebrák (angl. *pauper*). Tato slova jsou sice užita v jiném významu, ale etymologickou příbuznost jim nelze upřít. Výše bylo řečeno, že Landauové jsou přesná slova ponechána jen v případě emocionálně silnějších pasáží. Při zpětném pohledu na Selwynovy citované promluvy, lze i v nich spatřit stejnou nostalgii a lítost, která je přítomna i v povzdechu Landauové. U Sebalda tedy nejsou funkčně zatížené jednotlivé jazyky, nýbrž samotné střídání kódů. Významy, které takové střídání kódů nese, jsou pak stěžejní pro celé vyprávění, tudíž i klíčové pro strukturu celých *Vystěhovačů*.

Jak bylo řečeno, k Bereyterově francouzštině je odkazováno skrze vypravěčem zprostředkovaném vyprávění Landauové. Bereyterova francouzština je tedy součástí vícejazyčného plánu textu, ovšem jen formou signalizace, kdy „o jazykové podobě informuje vyjádření, [...] metařečový údaj“ (Mareš, 2013: 37). Bereyter jednoho dne Landauovou v parku

*oslovil a celé odpoledne a následující týdny s ní pak strávil
v nejvybranější, i když poněkud staromódní, ovšem v
bezchybné francouzštině vedené konverzaci* (Sebald, 2006: 42).

Tento úryvek poukazuje na to, že Bereyterova francouzština není konverzační, naučená při delším pobytu, nýbrž ze čtení knih. I proto tedy Bereyter nedostane prostor ve francouzštině, jako by jeho jazyk nebyl k napodobení (podobně tomu je i v případě Adelwartha v následující kapitole). S tím souvisí i vzdálenost mezi vypravěčem a protagonistou. Lewis Ward ji nazývá „epistemologickou vzdáleností“, neboť mezi poznáním protagonisty a vypravěčem se hromadí narativní vrstvy různého charakteru. Podle něj je „toto vrstvení charakteristické pro veškerou strukturu Sebaldových děl.“¹² V rámci zkoumání vícejazyčnosti v Sebaldových textech tento jev nese dvojí význam. Za

(obecné) se zobecňuje jistý aspekt Paulova neštěstí; snad lze uvažovat o obecných pocitech „vystěhovačů z donucení“, všichni protagonisté Sebaldových *Vystěhovačů* totiž jsou vlastně „trvale nepřítomní“ v pocitu „přetrvávající odcizenosti.“

¹² WARD, Lewis. „A Simultaneous Gesture of Proximity and Distance: W.G. Sebald's Empathic Narrative Persona.“ *Journal of Modern Literature* 36.1 (2012). s.13

prvé to znamená, že existuje přímá úměrnost mezi časem, který uvnitř narativu skutečně strávil vypravěč poslechem protagonisty (proto je reprodukována cizojazyčná řeč frekventovaná v příbězích Henryho Selwyna a Maxe Auracha, ale prakticky mizivá nebo žádná v případech Paula Bereytera a Ambrose Adelwartha). Za druhé taková přímá úměrnost zvýznamňuje i absenci vložených cizojazyčných pasáží. Absenci, která tuto epistemologickou vzdálenost spoluutváří.

3.3 Ambros Adelwarth, „nejstarší z vystěhovalců“

Úvod třetí epizody je na střídání jazyků skoupý. Příčinou jeho nižší frekvence je fakt, že střídání kódů je vlastní Sebaldově narativní strategii očitého svědka ve snaze o autenticitu. Stejně jako v případě Paula je tedy nutné si povišmnout i její absence v té části narativu, která se věnuje spíše reflexi vypravěče než protagonisty. Přesto některé postavy jazyky později ve vyprávění střídají. Příkladem je vypravěčův strýc Kasimir, který se věnuje přistěhovalecké zkušenosti od bodu, kdy se rozhodl, že emigruje, až do dne přítomnosti vypravěče. V jeho vyprávění Sebald střídá kódy ve chvíli, kdy se v putování dostane do Ameriky (Sebald, 2006: 75-6). V postavě Kasimira a jeho vyprávění se tedy skrze střídání kódů ztotožňuje vyprávěná krajina a její jazyk s tím, že je tato krajina koncipována jako odraz vnímání Ameriky Kasimirem. Střídání kódů tedy v rámci promluv Kasimira prostupuje období těsně po emigraci. Předtím je jeho vyprávění v jazyce bázovém, později již čistě v angličtině, popř. je to tak i implikováno vypravěčem. Právě střídání kódů tu tedy představuje nastavení emigrantské mysli, zvykání si na jinou krajinu koresponduje se zvykáním si na jiný jazyk: „*The whole of the Lower East Side was one huge dormitory*. Navzdory tomu byli přistěhovalci v té době plni nadějí“ (Sebald, 2006: 76). I z toho důvodu se někdy mění střídání kódů v pouhé jedno- či dvouslovné výrazy pouze terminologického rázu (viz *catering equipment* na s. 76). Na dalších stranách pak Kasimirovy promluvy už úplně pohlcuje anglický jazyk: „Strýc ještě více zpomalil a spustil okénko. *This is Toms River*, řekl, *there's no one here in the winter*“ (Sebald, 2006: 77).

Začátek se odehrává výlučně ve vzpomínkách na domovinu, Adelwarth tu vystupuje jen jako vzpomínková karikatura, nemůže tedy být citován. Často je ale odkazováno k jeho řeči i k jeho způsobům v rámci jeho charakterizace coby „člověka nevšední noblesy“ (Sebald, 2006: 69). Ve vzpomínkách vypravěče Adelwarthova řeč odpovídá i vzpomínkám a reflexím jeho osoby ze strany dalších postav – představuje

vzdělaný, způsobilý projev: „vyjadřoval se zdánlivě bez obtíží a mluvil jako kniha, užívaje slov a obrátů, o jejichž významu jsem měl jen vzdálenou představu“ (Sebald, 2006: 62).

Nejzajímavějším prostředkem Adelwarthovy charakterizace je ale jeho schopnost učit se cizím jazykům. Ze slov tety Fini se vypravěč dozvídá, že se Ambros v Montreux

*naučil perfektně francouzsky, přesněji řečeno tuto řeč beze
zbytku vstřebal; měl totiž zvláštní schopnost ovládnout cizí
jazyk bez viditelné námahy a jakýchkoli učebních pomůcek
během jednoho či dvou let, a to pouze [...] díky jistým
úpravám, svého vnitřního uzpůsobení* (Sebald, 2006: 71).

Dále Fini vyjmenovává všechny jazyky, kterými Adelwarth hovořil. Další důraz je kladen na jeho (záměrnou) samotu. Jeho samota však nikdy není úplná, nejprve je neustále ve společnosti Cosma Solomona, později ve společnosti motýlího muže. Právě motýlí muž poodhaluje specifičnost této kapitoly – intertextuální odkazy, které zde Sebald využívá více. Motýlí muž je aluze na Nabokova – emigranta píšícího v jiném jazyce –, která obecně spojuje jednotlivé epizody celého díla (u Selwyna je to Nabokovova fotografie z hor, Landauová se seznámí s Bereyterem pouze proto, že si Bereyter všimne, že si čte na lavičce v parku Nabokovovu autobiografii). Zajímavé je, že Adelwarth se zdá být pouze mluvící figurkou, která se přizpůsobí každé roli svými způsoby i svou mluvou – stává se dychtivým cestovatelem, vzorným pacientem, pečlivým majordomem. Tak ho charakterizuje i lékař Abramsky, jako „člověka, který se stále a znovu pokouší být duchem nepřítomný“ (Sebald, 2006: 99), který touží „po pokud možno nejdůkladnějším vyhlazení [...] vzpomínek“ (Sebald, 2006: 101). Při zmínce o tomto procesu, snaze o vyhlazení vzpomínek, stojí za povšimnutí jeho přizpůsobení se právě cestovatelskému prožitku. Jeho zápisky z cest jsou plné vzpomínek, které vypravěč rozšifrovává – aktivita, o které se sám vyjadřuje jako o „luštění drobného textu, často přecházejícího z jednoho jazyka do druhého“ (Sebald, 2006: 112) – a jejichž vícejazyčnost jako by demonstrovala výlučně kočovný způsob života, který přichází zvenčí.

Germanista Michael Niehaus hovoří o tomto kočovném způsobu života jako o součásti absence antropologických míst u Sebalda¹³. Svoji tezi zakládá na teorii antropologa Marca Augého, formulovanou v publikaci *Nemísta* (1992), který tvrdí, že antropologické místo není přemístitelné vzhledem ke své spjatosti se symbolickou konstrukcí prostoru. Na rozdíl od takových míst existuje „cestovatelův prostor,“ který je archetypem nemísta, které je zapamatovatelné jen velmi obecně. Adelwarthův příběh vyplňují právě tato nemísta, jako jsou například hotely, restaurace, paluba lodi. Jeho nezakořeněnost a existence spjatá právě s nemísty má pak za důsledek mluvu citační, které jako by Adelwarthova loutka odříkávala dle scénáře, dle toho, co je v danou chvíli vhodné. Mezi stěžejní citační pasáže patří cestovatelské sentimenty. Například při popisu mizící země, která se stává z lodi jen stínem, při plavbě z Benátek Adelwarth cituje úsek ze Chateaubriandových *Pamětí ze záhrobí* (1849) o pohledu na vzdalující se pevninu:

*Pod závojem deště vidím vzdalující se světla Benátek.
Ostrovy v laguně jako stíny. Mal du pays. Le navigateur
écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne (Sebald,
2006: 112).*

Sebald tuto citaci nijak nepoznamenává, pravděpodobně také ve snaze o autenticitu poznámek a ze snahy vyvolat dojem slov vnořených v paměti, které Adelwarth přirčne pocitu, který by v danou chvíli měl cítit. Druhou citaci Chateaubrianda představuje úryvek o Jeruzalémě, ve kterém se alespoň částečně probudí Adelwarthův pohled, je ale hned nato zavržen poetickou vizí Chateaubriandovou: „v hornatém terénu spatříme v dálce zaslíbené město – a *ruined and broken mass of rocks, the Queen of the desert...*“ (Sebald, 2006: 121). V tomto případě nejprve líčí, co vidí (hromadu kamení), ale okamžitě přizpůsobuje své vidění, které odpovídá cestovatelskému nastavení mysli tak, jak ho zná od ostatních, tedy od Chateaubrianda. Adelwarth samotný se prakticky nikdy nevyjadřuje exaltovaně, nejde-li o citace.

Francouzština je sice u Adelwarthových výpovědí funkčně zatížena jako exaltovaný jazyk, kterým výpovědi gradují. Funguje v takových případech spíše ale jako vsuvka než součást jedné promluvy: „Na ulicích velké množství smětí a odpadků. On

¹³ NIEHAUS, Michael, „No Foothold: Institutions and Buildings in W. G. Sebald's Prose“, in Denham, S., McCulloh, M. (eds.) *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Berlín: Walter de Gruyter, 2006.

marche sur des merdes!!!“ (Sebald, 2006: 121). I tak ale toto funkční zatížení jde ruku v ruce s intertextuální citační strategií. Dalším příkladem je i zmínka o kletbě nad městem převzatá z Flaubertových cestovních deníků, konkrétně z *Voyage en Orient* (1850):

Jen několik málo rostlin po dlouhém období sucha, které tu trvá od května, všechny potažené kamennou moučkou jako zhoubnou nemocí. Une malédiction semble planer sur la ville. Rozpad, nic než rozpad, sešlost věkem, prázdnota (Sebald, 2006: 121).

Adelwarth tedy dokáže vnímat a pozorovat, ale nedokáže vyvodit bez pomoci svých čtenářských prožitků žádné závěry ze svého pozorování.

Adelwarthovo cestování přitom vyvolává pouze melancholické vzpomínky na domovinu a na to, čím kdysi byl doma, dá se říci předtím, než své nitro přizpůsobil novým jazykům, novým identitám: „Nedokážu ani uvěřit, že jsem to stále já, a k tomu ještě v Řecku. Ale chvílemi k nám zaletí vůně jalovce, a tak to asi bude všechno pravda“ (Sebald, 2006: 115). Nebo později z Istanbulu píše Adelwarth následující:

Při dnešní procházce se nám na rohu jedné ulice náhle otevře daleký výhled na modrou linii hor a zasněženou špičku Olympu. Téměř se mi zastaví srdce a na chvíli uvěřím, že jsem ve Švýcarsku nebo zase doma (Sebald, 2006: 116).

Stejně jako Paul i Ambros utíká svému novému domovu. Adelwarth se při svých cestách dále utvrzuje ve své vykořeněnosti. Jeho cestovatelská sebereflexe spočívá v touze být jinde, nejlépe se cítit „jako doma“, jako on sám, věřit tomu, kde a kdy existuje. Ohlížení se do minulosti je jako opětovné opouštění domova. Chvíle, když Ambros utíká jinam a pevnina se mu vzdaluje z dohledu, jsou jako vzpomínání, při kterém jako by se člověk „díval na zem z jedné z těch vysokých věží, jejichž vrcholky mizí v oblacích“ (Sebald, 2006: 128) Ztráta domova a vzpomínek na něj je totiž pro Adelwartha další ztrácení sebe sama.

3.4 Navrstvený příběh Maxe Auracha

Poslední příběh pokračuje v tendenci rozstříštěné pozornosti k více protagonistům, tedy k vypravěči, Maxi Aurachovi a jeho matce Luise Lanzbergové. Na počátku epizody jsou promluvy, uvnitř kterých jsou prokládány prostředky bázevého jazyka angličtinou a které fungují spíše emblematicky, jejich cílem je tedy „evokace specifčnosti, naléhavosti, výjimečnosti (exotičnosti)“ (Mareš, 2013: 22), věnují se „typickým rysům národní mentality“ (Mareš, 2013: 22). Do role svědka se totiž přesouvá čtenář, který pozoruje vypravěčovo počínání bezprostředně po příletu do Manchesteru. V úvodu navozují cizojazyčné prostředky dojem nehostinného prostředí, a to především skrze promluvu Gracie Irlamové, ze které vystupuje do popředí anglický termín *alien*, který též předznamenává vypravěčovu pozici. I v předchozích epizodách byly dominantní vícejazyčné promluvy v anticipační roli, zde Sebald využívá tohoto termínu, které je sám o sobě k emigraci a prožitku z vyhnanství nabyt tolika významy.

Sebald zde předznamenává i vypravěčovu mentalitu; ten si totiž všímá do detailů všeho – posunků, gest, odění i předmětů, jako by veškerá komunikace byla v tuto chvíli pro něj cizí: „Gracie Irlamová mi podala klíč. *Third floor*, řekl a zdviženým obočím mi naznačila cestu přes malý vestibul: *The lift's over there*“ (Sebald, 2006: 134). Cizost výpovědi je pro mluvčího stěžejní společně s cizostí prostředí. Jak sám totiž uvádí, „[a]ž do dvaadvacátého roku svého života jsem se z domova nevzdálil na víc než pět nebo šest hodin jízdy vlakem“ (Sebald, 2006: 131). Pro tuto pasáž jsou tedy příznačné specificky místní okolnosti jako předměty (*tea-maid*) či látky (*candlewick*), v drtivé většině případů se též zabývá tím, jestli takové označení shledává zvláštním, nebo ne („z nepochopitelných důvodů jí říkají *candlewick*“), či místní a individuální způsoby (pozorování Gracie Irlamové, jak počítá peníze. I proto jsou anglické promluvy často uvozeny spojením typu „jak se vyjádřila“, „jak mi vysvětlila“, „takzvanými“ apod. Zpočátku tedy k těmto okolnostem přistupuje vypravěč zvědavě, snad s touhou okoukat místní způsoby, s přáním je do budoucna napodobit, aby bylo možné splynout, sžít se s novým domovem.

Frekvence jednoslovných termínů v rámci vícejazyčných promluv je tak mnohem vyšší než v předešlých třech epizodách. Vypravěč se též častěji pokouší o překlad, parafrázi či vysvětlení. Ve chvíli, kdy Irlamová počítá peníze se zmíní vypravěč o „*guineas*, tedy jednotky čítající jednadvacet šilinků“ (Sebald, 2006: 137). Sám se ale také schyluje k útěku před novým domovem a na jedné ze svých poutí Manchesterem narazí

na malíře Auracha, který „má ve zvyku nanášet barvy v silných vrstvách a v průběhu práce je zase z plátna seškrabuje“ (Sebald, 2006: 141). Aurachova „ponechaná“ slova v angličtině – mimo snahu o dojem autenticity – opět zhušťují významy Aurachova bytí. Jeho melancholii i pozici spíše ve vzpomínkách než v Manchesteru, které se projevují i v odporu k jakékoli změně, poodhaluje příběh o pokusu, resp. blízkosti k sebevraždě u Ženevského jezera, kterou opět doprovází obraz muže se sítkou na motýly. Aurach přemýšlel o tom, že se vrhne z vrcholu Grammontu.

*Kdyby se před ním náhled neobjevil – like somebody who's
popped out of the bloody ground – asi šedesátiletý muž
s velkou sítkou na motýly a nenavrhl mu vybranou, ale blíže
neidentifikovatelnou angličtinou, že je na čase pomýšlet na
sestup* (Sebald, 2006: 154).

Tuto příhodu následuje jen ticho paměti. Komparatistka Carol Jacobs tvrdí, že muž se sítí na motýly „je figurou, jež se objevuje neočekávaně a opakovaně a která zastírá jakoukoli možnost konkrétní vzpomínky. Propast ztráty paměti odděluje umělce od skutečného setkání se svým subjektem“ (Jacobs, 2015: 25). Aurach totiž není schopen tento přízrak ani atmosféru tohoto setkání zachytit. Jacobs dále spatřuje paralelu mezi snahou najít a zachytit v paměti a na plátně tohoto muže, který je sám odsouzen k neustálému hledání a chytání; technika neustálého přemalovávání, která končí až u rozpadu materiálu, a následného spalování je pro ni spojením Aurachovy malby s minulostí: „Všechna Maxova díla jsou pravděpodobně taková. Nepovedené portrétování. Minulost, člověk – vše nahrazeno procesem jejich reprodukce“ (Jacobs, 2015: 26). I vypravěčova snaha napsat něco o Aurachovi naráží na stejné překážky, které se stávají technikou. Sebald nezpochybňuje nutně paměť samotnou, ale svou vlastní techniku – tj. zachycení paměti, respektive jejích fragmentů, které se přeměňují v prach jako Aurachova tvorba. Aurachovy vzpomínky jsou zakonzervované „utkvělé představy“ (Sebald, 2006: 160)

Další Aurachova věta, kterou pronáší při shledání s vypravěčem po mnoha letech, svědčí o stárnutí v kontrastu s neměnným prostředím matérie prachu a Manchesteru samotného, který spíše „zůstává“ v úpadku:

Aren't we all getting on! řekl mi s hořkým úsměvem na
uvítanou, ukázal na kopii Rembrandtovy podobizny muže

s lupou, která visela na stejném místě jako před pětadvaceti lety, a dodal: *Only he doesn't seem to get any older* (Sebald, 2006: 159-160).

Vypravěč se dostává dále do Manchesteru a hlouběji reflektuje emigrantskou zkušenost, která jasně poodhaluje propojení minulosti a přítomnosti a která díky střídání kódů podtrhuje a pomyslně zakončuje Aurachovo vyprávění o minulosti a pevně ji zasazuje do přítomnosti, a vysvětluje tedy Aurachovu fóbii z cest mimo Manchester, zmiňovanou na počátku této epizody: „s každým rokem, který jsem od té doby mezi černými fasádami této kolébky průmyslu strávil, mi bylo jasnější, že *I am here as they used to say, to serve under the chimney*“ (Sebald, 2006: 169). Minulost a přítomnost splývá v jedno, jelikož komíny navozují atmosféru Manchesteru, průmyslového města, a jeho vzhledu, ale také anticipují vyprávění Aurachovy matky, Luisy Lanzbergerové, tedy osud jeho rodičů, kteří pravděpodobně zemřeli v plynové komoře v koncentračním táboře. Po této promluvě Aurach svěřuje rukopis i s fotografickou dokumentací do vypravěčových rukou. Dále už není citován, chvíli před smrtí ho ještě vypravěč navštíví, ale to už nemůže slabostí mluvit, „reagoval na má slova ve větších odstupech a jen v náznacích řeči jako harašení suchého listí ve větru“ (Sebald, 2006: 202).

Stejně jako v Adelwarthově epizodě se i zde vypravěč loučí a přemýšlí nad duchy v zašlém hotelu. V tomto hrají „lidové balady a sentimentální šlágry“ (Sebald, 2006: 205). Zajímavě tu vystupují citované pasáže z písní – v Adelwarthově epizodě vypravěč v Deauville cituje pasáže z písně „As Tears Go By“, kde píseň dokresluje celé prostředí zašlé slávy kosmopolitního lázeňského města písní zpěvačky se zřetelným francouzským přízvukem (Sebald, 2006: 107), zatímco vypravěčovu melancholii umocňuje píseň „A Whiter Shade of Pale“. V případě poslední epizody prostřednictvím tehdy populární písně vystupuje do popředí sentiment vystěhovalectví, který se pojí (jako v případě Auracha) se zakonzervovanou vzpomínkou na domovinu: „*The old home town looks the same as I step down from the train*“ (Sebald, 2006: 206). Sentiment, stesk po Německu je pak cítit ve zpěvu místního tenoristy, který je úryvkem z Wagnerova *Parsifala* a který hovoří o pocitu bolesti i krásy v momentě pohledu na domov.

3.5 Jazyk fotografie

Doposud ještě nepadla jediná zmínka o fotografické příloze, kterou považuji za další druh střídání kódů v Sebaldově *Vystěhovalcích*. Na první pohled mají fotografie opět jasnou dokumentační funkci, dosvědčují jednotlivé skutečnosti příběhů, propůjčují jim platnost faktických událostí. Tento dojem je ale prchavý. Ztotožňuji se se závěry, které prezentuje germanistka Stefanie Harris ve své stati o paměti a fotografii ve *Vystěhovalcích*¹⁴, kde tvrdí že „Sebald využívá, ale i odmítá dokumentární status fotografií, čímž nás nabádá k tomu, abychom hledali něco více než jen jednoduché čtení těchto fotografií, dle kterého nejsou ničím jiným než posílením faktických prvků v textu“ (Harris, 2001: 380). Nesouhlasím však s tím, že by Sebaldovy fotografie fungovaly jako Mitchellova figura „obrazotextu“ (Harris, 2001: 382), popř. textovými obrazy či obraznými texty (*imagetext*, *textual pictures*, *pictorial texts*), ale jako střídání kódů.

Přistoupíme-li ale na Sebaldovu hru fotografií, které podporují vyznění biografického dokumentu, který je poskládán na základě sběru materiálů (jakým jsou i fotografie), toto střídání kódů rozpouští jasně dané mimetické hranice. Ve svém eseji „Efekt reálného“ (1968) Roland Barthes analyzuje detailní popisy (především prostoru, ale i třeba postav) v literatuře: „Přestože jich není mnoho, ‚zbytečné detaily‘ se zdají nevyhnutelné: všechna vyprávění [...] vždy nějaké mají“ (Barthes, 2006: 78). Barthes tvrdí, že jejich účelem je legitimizace skutečnosti, potírání dojmu, že jde o smyšlený příběh; fotografii označuje za jednu z institucí „založených na neutuchající potřebě autentifikovat ‚reálno‘“ (Barthes, 2006: 80), za dalšího očitého svědka. Sebald fotografiemi vnáší do *Vystěhovalců* dalšího vypravěče, implikovaného fotografa, o kterém sice explicitně řeč není, ale každý tuší, že někdo musel malého Paula nebo Adelwartha na cestách zachytit.¹⁵ Sebald opět navozuje atmosféru pravdivého diskurzu a očitých svědků a vstupuje ještě intenzivněji do dialogu s biografickými díly prostřednictvím této *referenční iluze* (Barthes, 2006: 81), ve které se označované zdá být jen tím, čím je, aniž produkuje další významy, „„efekt reálného, základ onoho nepřiznaného pravděpodobna“ (Barthes, 2006: 81).

Místy by se mohlo zdát, že Sebald nedůvěřuje jazyku. Je tomu tak v drtivé většině případů, kdy to, co je vnímané a popsáno vypravěčem, dostane svůj prostor ještě na

¹⁴ Harris, Stefanie. „The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*." *The German Quarterly* 74.4 (2001): 379-91. Web.

¹⁵ U některých fotografií se implikuje, že je pořídil skutečně vypravěč dané epizody – je tomu tak třeba v případě Adelwarthova zápisníku.

fotografii. Týká se to všech fotograficky zachycených entit – relikvií (Adelwarthův zápisník), prostoru (hřbitov, hotely, interiéry, města), zesnulých lidí. Fotografie pak v závislosti na své pozici (před, nebo za textem) fungují jako anticipace, nebo pregnatnější vyjádření. Pravdou ale je, že mottem, které se prolíná Sebaldovým dílem, zůstává návrat mrtvých. V tomto případě tedy užití fotografie coby jiného komunikačního kódu nápadně připomíná studii o fotografii Rolanda Barthes *Světla komora* (1980). Využitím střídání kódů Sebald vyvolává pocit skutečnosti, autenticity díla, ale i zhutňuje významy do jednotlivých promluv. Podobně působí využití fotografií v jeho textech. Barthes tvrdí, že „fotografické snímky, jimž princip vyznačování chybí, jsou znaky, které *nezachytávají*, nýbrž *zhutňují*“ (Barthes. 2005: 11). Fotografie i citované repliky, které prokládají text v bazovém jazyce, fungují jako Sebaldova formule, rezonující napříč celým dílem – „mrtví se nám vracejí“. Harris dále ve své výše zmíněné studii přibližuje tuto Sebaldovu ozvěnu na pozadí čtení nejen Rolanda Barthes, ale i Susan Sonntagové, Waltera Benjamina či Siegfrieda Kracauera s podobným výsledkem.

3.6 Sebaldův melancholický cizinec

Skrze své cizince, samotáře, melancholiky Sebald pomocí střídání kódů demonstruje jisté etapy emigrantské zkušenosti. Vypravěč poslední epizody jako by procházel kuriózní etapou stále plnou nadějí. Všichni vystěhovalci studují a osvojují si nový cizí jazyk ve snaze nebýt cizincem. Ve svém eseji „Tokáta a fuga pro cizince“ se Kristeva ptá: „Dokážeme niterně, subjektivně žít s druhými, žít jakožto *jiní*, bez ostrakizace, ale také bez nivelizace?“ (Kristeva, 2008: 65-6) Sebaldovi protagonisté sami na sebe buď uvalí samotu (Aurach se zavře do ateliéru, Selwyn na zahradu, Bereyter odjíždí do Francie), nebo postupují v souladu s nivelizační tendencí (v případě Ambrose Adelwartha, resp. postav ve třetí epizodě vůbec). U všech protagonistů tato snaha pod tíhou reflexe emigrantské zkušenosti posléze vyústí v neúnosný stesk po domově, který představuje zvláštní korelát časoprostoru, ve kterém protagonista býval (mentálně) přítomen tam, kde pobýval. Vystěhovalci nežijí v přítomnosti, vlastně nežijí tolik ani v minulosti, ale ve vzpomínkách a vzpomínky nejsou nic než citace nebo pocity, které ale zachytit nelze ani verbálně, ani na plátně. Kristeva dále pátrá po tom, co znamená štěstí cizinců. Představuje ho jako „pokřivené, [...] neboť cizinec se i nadále cítí ohrožen někdejším teritoriem, zachvácen připomínkou nějakého štěstí nebo katastrofy – jež jsou vždy přemrštěné“

(Kristeva, 2008:68). Štěstí cizincovo je štěstí přechodné, nese s sebou nutně vždy znak absence. Cizincova

paměť, kam až sahá, trpí jakýmsi rozkošnickým poraněním. [...] Je pohrdavý, pyšně se upíná na to, co mu chybí, na nepřítomnost, na nějaký symbol. [...] Cizinec, připoutaný k onomu „jinde“, jež je právě tak jisté jako nedostupné, je připraven k útěku. [...] Je to stoupenec osamělosti, dokonce i uprostřed davů, neboť je věrný určitému stínu (Kristeva, 2008:68-9).

I proto každý z cizinců uniká, svůj pobyt na daném místě vnímá jako přechodný, čímž se dále utvrzuje v představě nomáda. Problémem je, že cesty Sebaldových protagonistů se zdají směřovat k novému bodu, novému stavu mysli, nikdy se tak ale nestane, každý se objeví tam, kde byl předtím, nic se nezmění. Tito cizinci tedy žijí ve vzpomínkách a snech, přesto k nim každý vysloví slova nědůvěry. Sebald se snaží navodit atmosféru věrných vzpomínek, autentických promluv, ale ve výsledku nabírají sny, představy a blouznění na větší důležitosti, tato „[a]mbivalence odkazuje ke zkoumání – skrze řeč – románového prostoru a jeho transmutací, čímž ustavuje úzký vztah mezi řečí a prostorem a nutí nás analyzovat je jakožto způsob myšlení“ (Kristeva, 2008:39). Řeč a její střídání kódů tedy nastavuje jistý dialogismus, který „situuje filosofické problémy do řeči“ (Kristeva, 2008:39). V Sebaldových dílech spolu totiž hovoří jazykové kódy jako prostory vyhnanství, jako prostory zkušenosti v řeči samotné. Sebald odhaluje prostory, ve kterých vypravěčovo vědomí přijímá vědomí objektů svého zkoumání.

4 GESTO – STAV – PROSTOR: JAZYK V POVÍDKÁCH FRANZE KAFKY

Walter Benjamin ve své stati „Franz Kafka, K desátému výročí jeho smrti” (1934) píše, že „celé Kafkovo dílo představuje kodex gest“ (Benjamin, 2009: 279). Tento způsob čtení Kafkových postav jako herců v přírodním divadle, od kterých „se neočekává nic jiného, než že se budou hrát, [byť je to], že by vážně mohli *být* tím, co provádějí, jako možnost vyloučeno“ (Benjamin, 2009: 283), se mezi literárními badateli ujal. Zmiňme kupříkladu Anke Snoek, Wenera Hamachera či Malynne Sternstein, kteří se na Benjamina přímo odvolávají ve svých analýzách jednotlivých Kafkových postav a děl.

V rámci této práce jsou pro nás klíčové mnohé závěry, které Benjamin ve své studii předkládá. Nejdůležitějším z nich je zajisté předpoklad samotného gestického jazyka postav. Za střídání kódů lze toto vkládání gest do narativu zajisté pokládat, obzvláště s přihledem k monografii *Kafka: za menšinovou literaturou*¹⁶ od Gillesse Deleuze a Félixse Guattariho, kteří si povšimli korelace skloněné hlavy s portrétem a zvednuté hlavy se zvukem. Nemůžeme sice mluvit o dvou kódech v rámci promluvy, ale spíše v rámci jednotlivých aktů, skrze jejichž navrstvení je utvářen celek různých narativů. Samotná gesta jsou v Kafkových textech často enigmatická, vyprázdněná, nedůležitá pro fabuli daného narativního celku; slovy Waltera Benjamina: „Jednou z nejvýznamnějších funkcí tohoto přírodního divadla je to, že rozpouští dění do gestična“ (Benjamin, 2009: 279). Werner Hamacher v této souvislosti mluví o zvláštní nečinnosti v jednání¹⁷. Ani řeč, ani gesta ale u Kafky nikdy nejsou plně srozumitelné skrze konvenční chápání jazyka. Důležitým Benjaminovým postřehem zůstává, že onen zmíněný kodex gest v žádném případě nepředstavuje korelát symbolických významů; jak Benjamin píše, Kafka „odebírá gestům zděděné opory“ (Benjamin, 2009: 281). Kafkova gesta představují v každé instanci jinou reakcí a nesou odlišné významy.

Kafkovská gesta, která dění nikam dál neposouvají, Benjamin označuje za vyjádření „ryzího citu“. V běžné řeči užíváme slova „gesto“ mimo jiné pro označení aktu, který ale ve výsledku nemá žádný dopad na dění. Těmito gesty mohou být i verbální projevy. Gesta lze navíc dle současných teorií považovat za verbální. Tuto teorii rozvíjí

¹⁶ Byť jsou pro tuto práci jednotlivé postřehy a závěry Deleuzovy a Guattariho knihy užitečné, z důvodu pozornosti upřené čistě k povídkám ale není možné přijmout některé základní premisy. Jako jeden příklad za všechny může posloužit argument, že se vše odehrává spíše na periferii než v centru (Deleuze-Guattari, 2001: 107-109). Takový princip je zřetelný v případě románů (především v *Zámku*), ale povídky tuto opozici ani nevytváří.

¹⁷ HAMACHER, Werner. „The Gesture in the Name: On Benjamin and Kafka“. In: *Premises, Essays on Philosophy from Kant to Celan*. s. 298

například David McNeill v článku příznačně nazvaném „So You Think Gestures Are Nonverbal?“ (1985), ve kterém zdůrazňuje povahu gest jako častého doprovodného jevu řečových promluv, který navíc vzniká stejnými psychologickými procesy jako ty projevy, které konvenčně za verbální pojmáme. Tvrdí, že „gesta jsou symboly¹⁸“ (McNeill, 1985: 352), které mají stejnou sémantickou i pragmatickou funkci jako řeč, již mohou buď doplňovat jako reference k obsahu sdělovanému řečí, nebo odkazovat k řeči samotné, aniž mají za cíl modifikaci jejího obsahu, tj. propozice dané věty. V souvislosti s Kafkovým dílem se též často hovoří o odcizení věci i řeči samotné. McNeillovo tvrzení, že „gesta a řeč jsou si blízce spřízněná obzvláště v situacích, kdy dochází ke ztrátě schopnosti řeči“ (McNeill, 1985: 362), může být vodítkem k uchopení Kafkových gest obzvláště u postav, které tedy často mlčí, nebo které pozbyly schopnost (srozumitelné) řeči.

Kafkova gesta sice nemají z principu žádnou symbolickou či vnitrotextovou komunikační funkci, ale v rámci textu samotného jsou strukturním prvkem, který v podstatě definuje jednotlivé postavy, specifitěji jejich stav. Jistá gesta, pohyby a jednání se totiž nápadně projevují v souvislosti se třemi stavy: stavem dospělého člověka, člověka-dítěte a člověka-zvířete. Stav dospělého člověka charakterizují zpomalené, až statické pohyby, které se vždy odehrávají v jasně ohraničeném prostoru – interiéru –, a váží se tedy k jeho součástí – nábytku. Časté je sezení u psacího nebo jídelního stolu, přičemž zvláštní pozornost se upírá k pažím, loktům a hlavě. Naopak senzací létání či pádu, čilé pohyby končetin signalizují stavy zvířete spojené s venkovním prostředím, otevřenou krajinou. Mezní stavy jsou ty, které buď pootevírají uzavřené prostory – skrze okna, dveře, obrazy, fotografie –, nebo naopak uzavírají otevřený prostor. Takové přechodné stavy signalizují proměnu, resp. proces proměny z jednoho stavu do druhého, tedy stav člověka-dítěte.

Anke Snoek si vytyčuje tři hlavní kategorie v rámci Kafkových gest. První z nich je jejich účel, resp. naprostá bezúčelnost gest u Kafky, jde o pohyb, který se ale nekoná za žádným účelem, vystupuje sám pro sebe. Dále hovoří o absenci jakéhokoli tvůrce nebo autora; gesta jsou pro ní jen něčím, co zbyde z jednání, jakmile je účel dokonán. Posledním aspektem gest je jejich tělesnost. Snoek tvrdí, že „paže, nohy, oči, uši vlasy si žijí svým vlastním životem, životem přinejmenším stejně složitým, jako jsou duševní

¹⁸ Jak sám naznačuje, míní tím termín „znak“ ve smyslu saussurové teorie, tedy jako spojení označovaného a označujícího.

životy a myšlenky jednotlivých postav“ (87). Já se domnívám, že tělesnost Kafkových gest, ona cizost vlastního těla je v Kafkových povídkách tematizována i skrze hyperbolizovaný prostor, který utváří místy propustné interiéry. Kafkova gesta se svými průhledy ven i dovnitř totiž často fungují jako znamení dichotomické klasifikace na interiéry a exteriéry, která bývá postavám často osudová (popř. i osudná). V souvislosti s emanací gest do prostoru Benjamin poznamenává, že „gesta Kafkových postav [jsou] na obvyklé prostředí příliš pronikavá a pronikají do rozlehlejšího prostoru“ (Benjamin, 2009: 280). Okna a dveře se zdají být jediné, co gesta zastaví, byť i skrze ně se může postavám otevřít vnější svět.

4.1 Gesta jako konstitutivní prvek groteskní fragmentarizace

„Ve svém pokoji Kafka provádí stávání-se-zvířetem, to je bytostný předmět povídek,“ (Deleuze-Guattari, 2001: 65), píše Deleuze a Guattari ve své analýze povídek (v kontrastu k dopisům a k románům jako odlišným výrazovým formám). Kafkovy povídky totiž lépe než jakákoli jiná forma podhalují proces proměn ve zvíře, fluiditu stavů, jejich kontrast i specifické prostory. Vzhledem k mnohosti vyjádření a jejich významů není možné podat komplexní interpretaci jednotlivých gest, spíše pozorovat asociace gest s různými aspekty a se strukturou kompozice. Povídky jsou sice specifickým výrazem Kafkova díla, ale přesto nejsou vedeny jedním homogenním symbolickým principem, stále se potýkáme s množinou textů a rámců. Kontrast stavů jednotlivých postav ale utváří síť gest, která určují vyznění jednotlivých povídek, jsou vlastně jejich středobodem.

Přesto jsou zpozorovatelné minimálně formální aspekty společné tomuto výrazu. Jen hrstka povídek působí ukončeně (i u oné hrstky je tato završenost ale přinejmenším problematická). „Povídka totiž může být buď dokonalá a dovršená, pak se ale uzavírá sama v sobě. Anebo se otevírá, ale otevírá se k něčemu jinému, co lze rozvinout jen v románu“ (Deleuze-Guattari, 2001: 67-68). Pokud jsou tedy gesta středobodem povídek (v tom smyslu, že se od nich zbytek odvíjí), které nejsou završené, je možné z toho vyvodit, že gesta jsou určujícím aspektem Kafkova fragmentárního výrazu.

Takovým případem jsou především kratší povídky utvořené prakticky jen z gest. V povídce *Rozhodnutí* je čtenář konfrontován s touhou po stavu zvířete. Zpočátku sedí na židli u stolu (tedy zaujímá u Kafky typickou pózu člověka-dospělého v uzavřeném prostoru) a představuje si, že „[p]ovznést se z bedného stavu musí být snadné i při energii jen chtění“ (Kafka, 2006: 18). Obíhání stolu a napínání svalů ale právě tam končí – u

představ –, vypravěč si umane zůstat ve stavu „netečné hmoty [...], vlastní rukou potlačit to, co ještě zbývá z přízraku života“ (Kafka, 2006: 18). Povídka končí krátkým konstatováním: „Charakteristickým pohybem pro takový stav je přejíždění malíčkem po obočí“ (Kafka, 2006: 18). Pokud si ve stavu zvířecím údy žijí vlastním čilým životem, v *Rozhodnutí* je malíček tím, co zbývá z přízraku života, tím, co už jen ze setrvačnosti zachovává svůj život. Namísto čilého pohybu se ale vrací jako kyvadlo tam a nazpět po své dráze. Toto gesto v sobě nejen zahrnuje veškeré předchozí vypravěčovy promluvy, ale také ruší veškeré kauzální vztahy, odvolává se zpět k začátku povídky, otevírá tak čtení nekonečné repetici.

Jako antiteze *Rozhodnutí* funguje *Nenadálá procházka*, v níž se vypravěč „v náhlé tísní“ (Kafka, 2006: 16) zvedne od stolu, převlékne si kabát a zamíří ven. Vypravěčovo tělo se začne pohybovat pod taktovkou končetin: „údy, které na tuto nečekanou svobodu, již se jim dostalo, odpovídají obzvláštní činností“ (Kafka, 2006: 16). Benjamin píše o životě v zakletí rodiny (Benjamin, 2009: 275), skutečně povídky či jednotlivá místa v nich, ve kterých vypravěč opouští rodinná místa, jsou charakterizována právě čilým, extatickým a výrazným tělesným projevem. V případě *Nenadálé procházky* vypravěč dokonce říká: „vykročili [jste] ze své rodiny, která se propadne do prázdnoty, kdežto vy sami se plácáte vzadu do stehů a pozvedáte se k své pravé podobě“ (Kafka, 2016: 17). Pravá podoba je podoba zvířete, které neváhá, kterému vlastní tělesnost není cizí. Tato povídka stejně jako drtivá většina jiných povídek poodhaluje základní vlastnost tohoto střídání kódů mezi gesty a řečí. Gesta (zvednutí se od stolu, plácání se za chůze do stehů) v ní totiž jednak narušují čtenářské vnímání příčinnosti, jednak nenásledují fatalitu slov („neodvolatelné rozhodnutí“, „velké rozmrzení“, „propad do prázdnoty“). Tento kontrast osudných frází s mimoděčnými, veselými gesty vytváří paradox temné a humorné stránky díla. Krátké fragmentární texty v sobě mohou skloubit na malém prostoru velké množství takových paradoxů. I proto jsou Kafkovy fragmenty groteskní i tragické, nemůže v nich nikdy naplno převládnout onen hnus, jak se o něm vyjadřuje Bedřich Fučík,¹⁹ či krása, o které mluví Benjamin v souvislosti s bezvýchodností. Slova působí jiným směrem než gesta, tyto dva kódy nejsou v souladu, gesta nejsou jen doprovodem řeči, ale táhnou text jiným směrem, směrem k poetice grotesky.

¹⁹ Fučík píše: „Umělecky to u vás Kafka vyhrál: ještě nikdo vám slovy nevyjádřil hnus tak bezprostředně, hnus, který je v uměleckém tvoření stejný jako krása. In: Fučík, Bedřich: *Kritické příležitosti I*. Praha, Melantrich 1998, s. 302

V povídce *Na galerii* (1920) je repetice také stěžejní skrze představu kruhového prostoru, po jehož okrajích jezdí kolem a dokola krasojedkyně za neustálého pravidelného hudebního doprovodu. Vypravěč čtenáři představuje dvě eventuality, které zdánlivě nastavují jistou příčinnost. Kdyby byla krasojedkyně

*sešlá, souchotinářská [...], pak by snad mladý návštěvník
seběhl z galerie dolů po dlouhých schodech skrze všechna
pořadí, vrhl se do manéže, a do fanfár orchestru, jenž stále
drží krok, vykřikl: Stát! Ale jelikož to tak není [...], položí
návštěvník galerie tvář na zábradlí, a propadáje se do
závěrečného pochodu jak do těžkého snu, pláče a neví o tom
(Kafka, 2006: 190-1).*

Reakcí na nevyžádaný pohyb v kruhu je snaha ho zastavit, v druhém případě ale divák pokládá hlavu na zábradlí, splývá s kruhovým prostorem a pronikavým gestem pláče se stává součástí spektaklu. Obě eventuality se tedy podobají jedna druhé v gestu, jedno ale dění přerušuje, druhé s ním splývá v jedno, žádné ale nenásleduje kauzalitu aktuálního světa. Ve své stati o Kafkově fascinaci cirkusem Bianca Theisen tvrdí, že vzhledem k popisu k rukou jako „parních kladiv“ a míšení orchestrálního doprovodu s burácením ventilátorů je první eventualita strojová, kdežto druhá skrze následnost a gradaci vjemů působí jako drama.²⁰

Gesta jsou tedy prostředky fragmentarizace Kafkových povídek, jako pohyby bezúčelné, částečné, nezavršené a bez jasné příčinnosti určují i diskurz povídek, tedy jejich otevřenost, neúplnost, narativ pokřivené kauzality a především dvě poetické nálady – humoresku a tragédii.

4.2 Proměny stavu

V povídce *Děti na silnici* (1908) je čtenář konfrontován s největším počtem proměn stavů, gest a interiérů vubec; z dítěte ve zvíře, ze zvířete v dospělého, z dospělého v dítě, z dítěte ve zvíře, ze zvířete v dítě. Protagonista tedy začíná jako dítě na houpačce. Dominantním gestem zprvu však není houpání (v té chvíli spíše pohupování), ale tisknutí

²⁰ Theisen, Bianca. „Kafka’s Circus Turns: ‚Auf Der Galerie‘ and ‚Erstes Leid‘.“ In *A Companion to the Works of Franz Kafka*, edited by Rolleston James, Boydell and Brewer, 2002. s. 171-86.

provazů v reakci na pociťovanou slabost. Změnou časoprostoru dochází k transformaci dominantního gesta, a tedy i k proměně z dítěte do zvířete: „Za chvíli, když už zavanul chladnější vzduch a místo poletujících ptáků se objevily chvějící se hvězdy, jsem se houpal prudčeji“ (Kafka, 2006: 9-10). Pohyb se stává intenzivnější a zároveň významněji proniká do prostoru, jako by se jeho předchozí omezení rozplynulo; tma totiž zahalila zmíněné zahradní mříže. V této proměně krátkého trvání je rozhodující posun chronotopu z oplocené zahrady rodičů k dojmu temné otevřené krajiny.

Vzápětí sedí protagonista u stolu, což implikuje nejen přechod zvenčí dovnitř, ale automaticky i transformaci ze zvířete do člověka. Charakteristicky sedí protagonista u stolu se svíčkou a večerí, gestem se tu stávají opřené lokty, převládajícím rozpoložením únava. Celý prostor uzavírají „[b]ohatě prolamované záclony“ (Kafka, 2006: 10) v okně. Další proměna na sebe nenechá dlouho čekat; stačí, aby kolemjdoucí rozhrnul záclony, a řídícím gestem je pohled do dálí. „Zeptal-li se mne někdo na něco od okna, pohlédl jsem na něj, jako bych se díval do hor nebo do čirého vzduchu“ (Kafka, 2006: 10). Po otevření prostoru následuje okamžitá reakce. Určující ale zůstává gesto protagonisty, když si pootevření prostoru povšimne, ne chronotop samotný. Ve chvíli, kdy je člověk dospělým uvnitř, průhledu do dálí si nevšimne, sice zběžně, ale přesto se zúčastní interakce s kolemjdoucím. V povídce *Ortel* (1913) Georg sedí u stolu s dopisem v ruce „obrácen tváří k oknu. Sotva odpověděl nepřítomným úsměvem známému, který šel kolem a z ulice ho zdravil“ (Kafka, 2006: 49). Pohled do dálí je vyjádřením touhy po čilém pohybu, který je tak příznačný pro stav zvířete, tedy i po rozlehlém prostoru jakoby bez hranic, který člověku není těsný při pronikavých pohybech.

Dítě s povzdechem vstane a vybíhá z domu, kde se po krátkém rozhovoru stává zvířetem ve smečce, rozplývá se v pohybu, bezčasí a pospolitosti: „Hlavami jsme rozráželi večer“ (Kafka, 2006: 10). Na rozdíl od Řehoře Samsy, který naráží hlavou a tělem do dveří všude kolem sebe, protože jeho proměna se odehrávala pouze fyzicky, protagonista *Děti na silnici* svou neměnností fyzickou dosahuje skutečné, byť krátké, proměny. Citovaná pasáž pokračuje následovně

Nebyl den a nebyla noc. [...] chvílemi jsme pádili v pravidelné vzdálenosti, ústa plná ohně jako zvířata v tropech. Jako kyrysníci za starých válek, s dusotem a vysoko ve vzduchu, hnali jsme se krátkou ulicí dolů a s tímto rozběhem v nohou vzhůru dál po silnici. Někteří

*seskočili do příkopu, a sotva zmizeli proti temnému náspu,
už stáli jako cizí lidé na polní cestě a shlíželi dolů* (Kafka,
2006: 10).

Později se běžící stvoření chytí za ruce a zvedají hlavu. Zvedají hlavu, drží se za ruce a oním doprovodným zvukem je indiánský válečný pokřik. V reakci na něj se jim nohy „rozletěly tryskem jako nikdy předtím“ (Kafka, 2006: 11). Indián u Kafky představuje právě onen zvířecí únik, východisko, volnost. Jeho pokřik je pokřikem oné sonorní matérie, o které píše Deleuze s Guattarim: „Kafku nezajímá komponovaná, sémioticky formovaná hudba, nýbrž čistá sonorní matérie[...], vždy vztažená ke *svému vzrušení* [...] unikající sonorita, která se vymaňuje ze stále příliš signifikantního řetězce“ (Deleuze-Guattari, 2001: 11-12). Záhy přichází na řadu zvukový doprovod podobného charakteru – hluk řítícího se vlaku a s ním i zpěvu, kvílení, vytí kojotů:

*Jeden z nás začal nějakou odrhovačku, ale do zpěvu nám
bylo všem. Zpívali jsme mnohem rychleji, než jel vlak, kývali
jsme pažemi, protože hlas už nestačil, naše hlasy se dostaly
do chumlu a nám v něm bylo dobře. Smísíš-li svůj hlas
s ostatními, jako by ses chytil na udici* (Kafka, 2006: 12).

Čilý, vitální život ve smečce se tedy projevuje i materializací zvuku a jeho směřováním s gesty. Poslední věta výše citované pasáže ale naznačuje fatalitu takové pospolitosti. Zvuk se stává pro zvíře osudným, jakmile zpěv ustane, stává se opět dítětem, předstírá, že běží domů, ale ve skutečnosti míří do města bláznů, kteří nikdy nespi, protože nejsou nikdy unavení. Osudný zvuk jako by doprovázel všechny Kafkovy povídky ve své rozmanitosti – jako bušení na dveře, ve formě zvonů v kapli, v případě povídky *Doupě* je to škrabání „slyšíš škrabání jejich drápů těsně pod sebou v zemi, která je jejich živlem, a již jsi ztracen“ (Kafka, 2003: 228), v případě že se na zvuk čekalo je i jeho absence fatální, jako je tomu například u budíku Řehoře Samsy.

Pád, let, běh (se zvednutou hlavou), skok a houpání – pohyby a gesta spojovaná s volností zvířete, mezi kterými v logice Kafkových textů není větších rozdílů, neboť i pád sestává se především ze senzace letu, samotný dotek se zemí nikdy není drastický. Tato gesta zároveň nemají daleko od gesta únavy, které je v souvislosti se zvířetem výrazněji malebnější, lehčí;

Sice by ses jednou rád zvedl s bradou zdviženou, ale jen proto, abys padl do ještě hlubšího příkopu. Pak by ses rád, s napřaženou paží, s nohama šikmo vlajícima, vrhl do vzduchu a znovu padl do jistě ještě hlubšího příkopu (Kafka, 2006: 11).

Napřažená paže je často projevem únavy, rychlého usnutí, dalo by se i říci pádu do spánku. V Odhalejí šejdíře, když se šejdíř jen s napřaženou paží ve stoje opře o zed' a usne, představuje šejdíř něco úplně jiného než zvíře, Benjaminovu sortu pomocníků, proto zůstává stát.

Promluv ve fatalistické řeči je v této povídce více, fungují ale spíše jako změt' hlasů, ve které odpovědi nikdy nejsou vyčerpávající, ze kterých naopak vyvstávají další otázky. Porozumění v řeči jako by bylo vyloučeno, je totiž možné jen skrze pohyb a zvuk ve stavu zvířete. Podobně i Karel Rossmann rozumí topičovým gestům ve stejnojmenné povídce.

Topič se z většiny odehrává přímo na lodi v přístavu, loď samotná je pro Karla bludištěm, setkání s topičem, který se na lodi vyzná, je nejen záchranou, stává se i novým smyslem Karlovy cesty do Ameriky. Jen díky topičovým problémům se Karel shledává se svým strýcem, senátorem. Topič není schopen jasné argumentace, zato jeho gestický jazyk je jeden z nejpronikavějších vůbec – časté zvedání nohou, skrývání tváře v dlaních, šermování rukama, bouchání pěstí nebo alespoň zatínání rukou v pěst, „jako by toto zatnutí bylo na něm to nejdůležitější, čemu byl ochoten obětovat vše, co tvořilo jeho život“ (Kafka, 2006:75) –, neuctivé slovní výstupy topič nahrazuje uctivým zaklepáním na dveře, na rozdíl od kapitána, jehož gesta jen vyzdvihují řeč samotnou a jehož hlas je „tak pevný, že by se do něj dalo kladivem bušit“ (Kafka, 2006: 70).

Topič po notné době nekoherentního blábolení ztichne, rozkročí nohy a svěsí hlavu. V tu chvíli se projevuje Kafkova fascinace čilým pohybem končetin, které si opravdu žijí vlastním životem (viz Snoek a její charakterizace Kafkových gest) jako v případě neustálého šermování rukou u topiče. Karel

přešel pomalu k topičovi, vytáhl mu pravou ruku z opasku, podržel ji ve své a zlehka si s ní pohrával. „Pročpak nic neřekneš?“ zeptal se. [...] Topič jen sraštil čelo, jako by

hledal výraz pro to, co chce říci. Přitom upíral sklopené oči na Karlovu a svou ruku. Karel protahoval svoje prsty sem tam mezi prsty topiče, který se s lesknoutíma očima rozhlížel kolem, jako by se mu dostávalo rozkoše, kterou mu ale nemá co kdo zazlívát (Kafka, 2006: 86-7).

Rozloučení s topičem, který nemluví, jen rozhazuje rukama, což jsou také jediné chvíle, kdy je mu rozumět, v Karlovi vyvolává jen pláč. Karel bojuje za spravedlnost, aniž mu kdy topič slovy své problémy s vrchním strojníkem Schubalem vyličil. Topičova gesta Karlovi vlastně vše vypověděla. Topičovy ruce se stávají skrze jeho gesta a později i skrze Karlovu pozornost fetišem; Kafka tímto v gestech vytváří groteskní obraz intimního primitivního, naivního uctívání čilých rukou, které také existuje samo pro sebe. Do důstojnické kabiny je vidět oknem, kterým Karel toužebně a neradostně po odchodu z lodi kouká dovnitř, když pláče. Z topičových rukou se stává modla i ztělesnění touhy.

4.3 Meziprostory –dětská gesta a pohledy ven

Bylo již zmíněno, že proměny probíhají skrze gesta a transformaci prostoru a že dětská místa jsou buď interiéry, do kterých pronikají širší prostory, nebo naopak širší prostory, které se nějak uzavírají. Prvním případem jsou okna, která již byla výše komentována. Obdobnou funkci mají i dveře, které ale už připomínají práh, ve kterém se může člověk stát zvířetem, překoná-li nejen práh, ale i zvláštní meziprostor chodeb a schodišť. Chodby a schodiště jsou místa úprku, pokud tedy zvíře (nebo alespoň stávání-se-zvířetem), jak o něm hovoří Deleuze a Guattari znamená únikovou linii, tato linie vede nejčastěji skrze chodby a schodiště. Prokurátor i nájemníci od Samsů v *Proměně* (1915) utíkají po schodišti, dítě v *Trápení* (1911) přichází z chodby (a tvrdí, že za sebou zavřelo, byť je cítit průvan), kdežto vypravěč ze svého bytu prchá skrze schodiště za rozhovoru s domovníkem.

Okna se otevírají v nutnosti nabrat dech, zbavit se úzkosti. Okno v *Proměně* v pokoji Řehoře Samsy jako jediné umožňuje jeho sestře Řehoře navštěvovat, jelikož by nesnesla být s ním sama v uzavřené místnosti. Sám Řehoř jako hovnivál z okna často zírá, podobné emoce ukazuje jen k fotografii či k nábytku, které mu připomínají jeho čistě lidskou minulost (fotografie/portrét jako vzpomínka na dobu obchodního cestujícího, stůl jako vzpomínka na studium), z pokoje vyjde jen ve chvíli, je-li vylákan

hrou na housle. Deleuze a Guattari tvrdí, že „[f]otografie je nedotknutelná, nepolíbitelná, zakázaná, zarámovaná, může se těšit jen ze svého vlastního pohledu“ (Deleuze-Guattari, 2001: 8). Dále poukazují na sílu vzpomínky, která funguje jako rodinný snímek. Nicméně pohledy, které jednotlivé postavy upírají na obrazy a fotografie, do velké míry odpovídají i pohledům z okna, oba takové pohledy se vyskytují na stejných místech. Druhý případ uzavírání venkovních prostor představuje například gramofon v *Odhalení šejdiře* (1912), kde se zvuk sice táhne, ale má daný směr a i jeho rozpínavost má svá omezení: „gramofon, zpívající do zavřených oken kteréhosi pokoje“ (Kafka, 2006:14). V povídce *Trápení* vypravěč zakřičí a zvuk „stoupá vzhůru bez protiváhy a nemůže přestat“, tedy stejně jako zrcadlo zmnoží na chvíli skrze ozvěnu uzavřený prostor.

Mezi nejfrekventovanější gesta Kafkových postav-dětí patří pohledy a reakce na zvukové, nepatrné pohupování, kterému stále chybí razance a intenzita zvířecího letu. Ano, v *Dětech na silnici* se dítě pohupuje, ale to si spíše lehá ve své slabosti na houpačku, v *Trápení* se pohupování týká podlahy, resp. podlahového trámu, nevychází z dítěte samotného. „Kafku fascinuje všechno malé. Děti nemá v oblibě jen proto, že jsou zataženy do nezvratného stávání-se-velkým“ (Deleuze-Guattari, 2001: 70). Řehoř Samsa, tělem hovnívál,²¹ ale svým stavem a gesty dítě, odsouzené k pohledům z okna a na fotografii. V *Obchodníkovi* (1907) vypravěč po nástupu do výtahu kouká na sebe do zrcadla „opřen o kolena, [zatímco] za tabulkami z mléčného skla se dolů řítí zábradlí jako vodopád“ (Kafka, 2006: 21). Následně sní krátký výtahový sen o stávání-se-zvířetem, který ale s výstupem z výtahu končí, vypravěč vstupuje do bytu a stává se dospělým.

Cesta domů z práce je vůbec často tematizovaná jako další stav „mezi“, stav dětský. Vypravěč *Obchodníka* si luská prsty obou rukou, v *Cestě domů* (1907) vypravěč říká: „Pochoduji a mé tempo je tempem tohoto chodníku, této ulice, této čtvrti“ (Kafka, 2006: 25). Usouvstažnění okolního prostoru a tělesných projevů je v případě dítěte intenzivnější než u dospělého, stále ale daleko od zvířecího splynutí se zemí a s jejím nezastavitelným tempem tak, jak je líčeno například v *Touze stát se Indiánem* (1912), kde zmizí prostředník (kůň), a pohled se setkává už jen se zemí.

Z analýzy gest v Kafkových povídkách jasně vystupuje korelace tří aspektů – pohybu, stavu a prostoru, gesta všechny tyto aspekty obsahují. Bylo sice řečeno, že nepředstavují korelát symbolických významů, ale naopak spleť pohybových, stavových a prostorových vztahů. Vrcholem povídky je rozvinutí toho gesta, tedy moment, ve

²¹ dle slov posluhovačky (Kafka, 2006: 133)

kterém gesto v sobě obsáhne plný potenciál této změti, ve kterém pohyb Kafkových hrdinů pohltí prostor povídky (např. *Na galerii* se stane divák součástí spektaklu). Takové završení ale neodpovídá, ne-li vyloženě neodporuje, kauzalitě aktuálního světa, byť je tak třeba (gramaticky) strukturováno. Kafkovo *Rozjímání*, jehož součástí jsou povídky *Děti na silnici*, *Odhalení šejdiře*, *Nenadálá procházka*, *Rozhodnutí*, *Obchodník*, *Cesta domů*, *Okno do ulice* či *Touha stát se Indiánem*, v originálu *Betrachtung*, tedy skutečně spíše „pozorování“, nám tyto fragmenty poodhaluje nejjasněji, neboť jsou skutečně pouze gesty a vším, co gesta zahrnují. Nápadná frekvence stavu dítěte a meziprostorů, náhlých vstupů a odchodů či pohledů ven (popř. dovnitř), poodhaluje příčinu za narušováním kauzality – neustálý stav proměny. Obdobně se vyjadřují i Deleuze s Guattarim o stávání-se-zvířetem či stávání-se-velkým, což jsou procesy, které jejich analýzu prostupují pořád a ve kterých spatřují neustálý odstup, deteritorializace. Deteritorializace se stává pojmem paralelním k Benjaminovu tvrzení o absenci symbolických významů. Přesto ale Deleuze s Guattarim vidí povídku jako neukončenou, jako formu, která nemůže ze své podstaty rozvinout, co se rozvíjí v románu. Já však shledávám toto rozvinutí přítomné, jak bylo naznačeno výše, ale jinak, změní gest. Neotevřenost a fragmentárnost povídky je tedy spíše důsledkem porušené kauzality aktuálního světa.

5 JAZYK „ZDRAVÉHO ROZUMU“ – VÁCLAV HAVEL: *ZAHRADNÍ SLAVNOST*

Specifická sémantická vyprázdňenost jazyka v *Zahradní slavnosti* byla v minulosti již často podrobena důkladným rozborům. Zmíňme například studii Paula Trenskyho „Václav Havel and the Language of Absurd“, pasáž o Havlově poetice ve třetím, rozšířeném vydání přelomové publikace *The Theatre of Absurd* (2009) od Martina Esslina, dále ve studii Delie Popescu *Political Action in Václav Havel's Thought: The Responsibility of Resistance* (2012) či článek Izabely Urban, ve kterém se zabývá především srovnáním Havlova jazyka s dramaty Sławomira Mrożka. Všechna tato předchozí bádání si všímají specifického užití frazémů a vyprázdňeného opakování frází komunistické propagandy. Izabela Urban tak činí i s přihlédnutím k funkci střídání kódů, kterou Mareš nazývá utajovací a restriktivní a která „může adresátovi, resp. konkrétním recipientům bránit v přístupu k informaci, popř. poskytovat informaci jen tomu, kdo je vybaven odpovídajícími znalostmi“ (Mareš, 2013: 43). Urban totiž po vzoru Esslina hovoří o formě ezopského jazyka, o dekodovatelné symbolické vrstvě,²² jejíž prvky jsou

pochopitelné jen pro vybrané diváky, symbolicky rozdělují společnost na „nás“ a „ty druhé“. „My“, na rozdíl od těch, kteří k nám nepatří (totalitní vláda a její dozorující orgány), chápeme, co nám autor chtěl sdělit a jeho sdělení dobře rozumíme“ (Urban, 2008: 24).

O ezopském jazyce se často hovoří též v souvislosti s vědomím cenzury v literatuře.²³ Tento koncept zasvěcených recipientů jistě poukazuje na specifické možnosti střídání kódů, které se v recepci díla samotného projevuje na úrovni společenské i strukturní, přesto je ale zapotřebí si všimnout toho, že pokud se takové příklady v *Zahradní slavnosti* objevují, nepředstavují strukturní princip výstavby dramatu. Urban také přichází s tím, že v Havlových dramatech je jazyk vysoce persvazivní, „manipulace“ je pro ni prakticky klíčovým slovem: „Jazyk je nejen nástrojem komunikace, ale v Havlových a

²² Ezopský jazyk tu funguje podobně jako koncept fasády poslého spisovatele a kritika Stanisława Barańczaka, o kterém se vyjadřuje Michał Głowiński v souvislosti s literaturou samizdatu, která „sama sebe uvaluje do bezvýznamné pozice, přestože je velmi opatrná k tomu, jak se navenek prezentuje“ (Głowiński, 2014: 62), ve studii nazvané „Socialistický parnasismus.“ In: GŁOWIŃSKI, M. *Totalitarian Speech*. Frankfurt nad Mohanem: Peter Lang GmbH, 2014. s. 57-62

²³ Tak je tomu např. v LOSEV, Lev. „Ezopský jazyk jako literární systém.“ Překlad S. Segi. In: PAVLÍČEK, Tomáš, ed., PÍŠA, Petr, ed. a WÖGERBAUER, Michael, ed. *Nebezpečná literatura?: antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, 2012.

Mrožkových hrách se stává rovněž nástrojem manipulace“ (Urban, 2008: 23). Urban dále píše, že u Havla se jazykem ovlivňují názory, což je nejen vágní, ale také zdaleka ne výjimečné. Navíc se přikláním k názoru M. Głowińskiego, který poodhaluje rozdíl mezi manipulací a rozkazem, tedy zdůrazňuje danou intenční modalitu výpovědí v rámci totalitního jazyka jako jazyka moci. Głowiński tvrdí, že

[v] totalitním diskurzu jsou persvazivní prvky omezené, neboť účelem promluvy není přesvědčit posluchače, ale spíše jim vnutit některé názory a způsoby nazírání světa, předložit jim návod k myšlení a chování. Persvaze vyžaduje argument, kdežto totalitní řeč v prvotním smyslu předává jen to, co je vnímáno jako rozkaz (Głowiński, 2014: 97).

Persvazivnímu funkčnímu zatížení komunistické propagandy tedy dále věnována pozornost nebude. Naopak za povšimnutí nejvíce stojí vůbec aspekt *repetice*, která je od počátku repeticí vnětextového rituálu. Všichni uvedení badatelé si všímají dvou druhů takové repetice a její následné kombinatorické mechanizace a deformace – jednak v případě frazémů, jednak ve využití diskurzu socialistického realismu, kterým se bude tato práce věnovat blíže, ovšem za předpokladu, že tyto iterativní promluvy jsou příklady střídání kódů.

Bázovým jazykem pro tuto práci ale zůstává v *Zahradní slavnosti* (i přes výrazně nižší frekvenci užití) spisovný český jazyk. Vzhledem k povaze této hry, ve které se za prvé nevyskytují monology, ale všechny promluvy jsou pronášeny před ostatními postavami. Za druhé jazyk vystupuje vždy na odiv, je znakem, který se hlásí k ideologii. Za třetí ve chvílích intimních k těmto repeticím coby svébytnému kódu vlastně nedochází (za povšimnutí stojí Kalabisovy telegramy a jeho promluvy ke své asistentce). Bázový jazyk tedy určujeme jako ten, který je bezpříznakový nejen v kontextu tvorby díla, ale především z hlediska dnešní recepce. K výběru *Zahradní slavnosti* namísto například obdobně laděné hře *Vyrozumění* je jen zapotřebí zdůraznit, že byť je jiný jazyk a vícejazyčnost vůbec tématem druhé zmíněné hry, není v ní součástí hlubšího sémantického plánu, struktury díla; funguje jen jako motiv, který vytváří zápletku. Oproti tomu v *Zahradní slavnosti* jazyk vystupuje jako dekonstruktivní princip automatizace jazyka.

5.1 Diskurz socialistického realismu

Kolektiv Ústavu Českého národního korpusu uvádí, že jedním z jeho plánů je vytvořit právě korpus totalitního jazyka. Věra Schmiedtová z UČNK se tomuto tématu již nějakou dobu věnuje. Mezi jeden z jejích závěrů patří, že „totalitní jazyk oplývá velkým množstvím kolokací.“²⁴ Zajímavé jsou též její postřehy ohledně subverze těchto kolokačních struktur v rámci „našeho“ jazyka, tedy promluvy, které využívají stejné struktury, ale na rozdíl od přítomného jazyka moci nevyužívají těchto struktur k manipulaci, nýbrž jen ironicky a kriticky. Opět bych se odvolala na argument polského literárního teoretika Michała Głowińskiego, který poukazuje právě na vnucování názoru.²⁵ Opačně tedy v případě „mluvčích, kteří nezastávají žádnou prominentní funkci či pozici, je jejich úkolem pouze opakovat cokoli, co v dané chvíli patří do oficiálního kánonu“ (Głowiński, 2014: 98). Z tohoto důvodu lze právě nahrazování dílčích jednotek v rámci větších kolokačních struktur vnímat jako opozici k jazyku moci.

Právě Głowiński je autorem pravděpodobně nejzevrubnější charakteristiky totalitního jazyka. Mezi znaky takového jazyka patří tedy za prvé intence vnutit názor, za druhé nutnost „správnosti“ promluv mluvčích, která vyplývá z opakování jazyka oficiálního, a tedy je i „v tomto smyslu opakem osobnosti“ (Głowiński, 2014: 98), za třetí jasné tendenci dichotomické kategorie, které jsou absolutní a nezpochybnitelné²⁶, ke kterým se váží i nezpochybnitelné jednostranné soudy, které nepřipouští jiné interpretace. Konečně „[T]otalitní diskurz vytváří určitý světonázor. [...] Poodhaluje, jak se věci mají, kdo je kdo, kdo co chce, kdo za kým stojí a kdo je nebezpečným nepřítelem“ (Głowiński, 2014: 99).

Ve svém politickém eseji *Moc bezmocných*, sepsaném v roce 1978, se Havel o situaci v post-totalitním světě vyjadřuje obdobně. Post-totalitním však míní situaci šedesátých a sedmdesátých let: „Oním ‚post‘ nechci říci, že by šlo o systém, který už totalitní není; chci naopak říci, že je totalitní zásadně *jinak*, než jak jsou totalitní ‚klasické‘ diktatury, s nimiž je v našem povědomí pojem totality obvykle spjat“ (Havel,

²⁴ SCHMIEDTOVÁ, Věra: „What did the totalitarian language in the former socialist Czechoslovakia look like?“, *Slavic Linguistics Society*, 2006, Indiana University, Bloomington, USA. Text ke stažení online na stránkách UČNK FF UK: <https://ucnk.ff.cuni.cz/stahni.php>.

²⁵ Domnívám se, že manipulační i přesvědčovací techniky slouží především k účelům změny názoru. V kontextu Havlových her, o kterém se sám vyjadřuje v *Moci bezmocných*, běží jen o vnucování dalších, na sebe se vršících jazykových struktur (nových kolokací, termínů apod.), které již mají stabilní ideologický základ, jenž už vylučuje možnost jiného nahlížení. Snaha změnit něčí názor tedy již není relevantní.

²⁶ Schmiedtová ve své studii uvádí pozitivní a negativní neměnné, mezi ty pozitivní patří například práce, mezi negativní péče o krásu. Jasně jsou opozice „my“ a „oni“

1990: 8). Právě poslední z bodů je pro Havla stěžejní. Tato post-totalitní moc podle něj totiž

disponuje nepoměrně konciznější, logicky strukturovanou, obecně srozumitelnou a ze své podstaty velice pružnou ideologií, která při své komplexnosti a uzavřenosti nabývá až povahy jakéhosi sekularizovaného náboženství: nabízí člověku hotovou odpověď na jakoukoli otázku, nelze ji dost dobře přijmout jen částečně a její přijetí zasahuje hluboko do lidské existence (Havel, 1990: 6-7).

Sám rozebírá případ jedné repetice diskurzu socialistického realismu, ve které se zrcadlí i veškeré takové promluvy ze *Zahradní slavnosti*. Jde o případ, kdy zelinář vyvěsí do výlohy ceduli s nápisem „Proletáři všech zemí, spojte se!“ Zpočátku píše, že pro zelináře takový akt není výrokem, který vychází z jeho přesvědčení, nýbrž funguje jako obrana před udavači, jako vyjádření loajality, které mu dopřeje klidu: „Sémantický obsah vystavovaného hesla je zelináři lhostejný. [...] To heslo má funkci znaku a [...] obsahuje sice skrytá, ale zcela určitá sdělení“ (Havel, 1990: 9). Tento znak je ale dle Havla zahalen rouškou ideologie.

Havel ještě prohlubuje tuto znakovost jako aspekt „slepého samopohybu systému“ (Havel, 1990: 11), znovu podotýká fakt, že v rámci daného systému je člověk jen nositelem a sluhou tohoto samopohybu, přičemž právě v této servilnosti systému, která je samozřejmá, stojí v rozporu intence života a intence systému; jedna směřuje k pluralitě, druhá k uniformitě. Právě daná uniformita je tedy nesena rituálem, neustálým opakováním nařízení a intencí jazyka moci:

Zelinář deklaroval svoji loajalitu [...] jediným způsobem, na který společenská moc slyší: totiž tak, že přijal předepsaný rituál [...], totiž tak, že přistoupil na daná „pravidla hry“ (Havel, 1990: 11).

Je-li možné charakterizovat pravidla této hry či pravidla samotné *Zahradní slavnosti*, pak jen skrze charakterizaci rituálu a repetice. V *Zahradní slavnosti* „jazyk nejenže přestává

sloužit vývoji postav, dokonce je tomu přesně naopak: postavy se stávají nástrojem jazyka“,²⁷ tedy i nástrojem moci samotné.

5.2 Frazémy jako jazyk „zdravého rozumu“

Mimo repetice diskurzu socialistického realismu se v *Zahradní slavnosti* objevují časté repetice frazémů. Jde o velmi specifický tvůrčí přístup, který ale také naznačuje sémantickou vyprázdněnost. V tuto chvíli je zapotřebí podotknout následující. Havel užívá čistě jen frazémů propozičních a polypropozičních. I v běžném jazyce se u takových frazémů variace, které jsou spíše repeticemi, připouští, pouze ale jen v případě morfologické transformace, ne lexikální. Tím, že Havel prakticky ponechává morfologické změny, ale naopak mění ty lexikální zvláštní kombinatorickou technikou, tedy již nekopíruje fungování běžného jazyka, ani jazyka moci, ani onoho zmíněného „našeho“ jazyka, nýbrž zdůrazňuje jejich neexistující výpovědní hodnotu vůbec.

Frazémy se obecně považují za součást lidové mluvy. Zajímavá je tedy blízkost těchto repetit s Plzákovými „lidovými“ výpověďmi. Jsem totiž přesvědčena, že frazémů i této lidové řeči Havel využívá principu zdravého (selského) rozumu, který představuje časté využívání populistické moci až dodnes. Takové výrazivo asociované se zdravým rozumem ale v žádném případě nelze považovat za ideologie zbavené. Jen se jako jazyk moci projevuje mnohem subtilněji. Lingvista a prakticky zakladatel diskurzivní analýzy Norman Fairclough ve své publikaci *Language and Power* (1989) takové zdání vyvrací s tím, že „zdravý rozum je ze své podstaty, byť ne zcela, ideologický; [...] slouží k udržení nerovnoprávných mocenských vztahů“ (Fairclough, 1989: 84). Na základě vlastních analýz a práce francouzského antropologa Pierra Bourdieua vyvozuje následující:

pokud diskurzivní typ dominuje jistou instituci, [...] pak přestává být vnímán jako nahodilý (v tom smyslu, že je jedním z několika možných způsobů nahlížení) a začíná být vnímán jako přirozený a legitimní, protože zkrátka představuje jeden způsob lidského chování (Fairclough, 1989: 91).

²⁷ TRENSKY, Paul I. "Václav Havel and the Language of the Absurd." *The Slavic and East European Journal* 13, no. 1 (1969). s. 44. Dostupné on-line z <http://www.jstor.org/stable/306622>

Plzák se vyjadřuje o své vlastní řeči tak, že užívá „lidovýho“ tónu, tajemnice i tajemník se vyjadřují o „intelektuálštině“ jako o strašidlu. Užití lidových prvků v rámci literatury socialistického realismu bylo prakticky imperativem.

Socialistické pojetí lidovosti se v porovnání s tradičně pojímanou lidovostí stává mnohoznačným a neprůhledným termínem, obsahujícím nejrozumnější konotace (pojem lidovost bývá také často vztahován ne k lidové tradici, ale k lidu jako univerzálnímu hledisku literárního díla).²⁸

Stylizace postavy a promluvy „člověka z lidu“ jako opozice k intelektuáliství tedy poukazují na další tendenci tehdejšího jazyka moci. Pokud jsou variace (které skutečně slouží jako repetice) frazémů tedy ideologicky zatížené stejným a využívané způsobem jako repetice frází diskurzu socialistického realismu, je možné tyto dva elementy analyzovat společně.

5.3 Repetice a subverze

Již bylo řečeno, že prakticky každý, kdo se zabývá jazykem v *Zahradní slavnosti*, poodhalil repetiční strategii. Když se ale řekne repetice, opakování, implikuje se tím zároveň existence prvního užití, které je dále opakováno. Při pohledu na první případy užití repetice – „buržoazní intelektuál“, „syn chudého rolníka“ (Havel, 2010: 11), „Jádrem národa jsou střední vrstvy“ či „Ani klekánice nenosí semenec na půdu sama“ (Havel, 2010: 12) – je jasné, že uvnitř textu tento bod, ze kterého se repetice odvíjí, nelze najít, přitom hned při prvním pohledu poznáme, že již jde o repetici, o opakování rituálu přítomném v aktuálním světě. Případy opakování nikdy nejsou přesné, přesné však zůstává opakování struktury. Zřejmě nejproslulejší teoretická pojednání o opakování rituálu – v Derridově „Signatuře, události a kontextu“, potažmo v Austinově pojednání o performativu – se potýkají s ikonickým příkladem svatebního obřadu. Havel ponechává hloubkové, příznačné jazykové struktury jednotlivých hesel – ponechává syntaktickou konstrukci v případě frazémů, lexikální jednotky v případě reiterace socialistického

²⁸ KOUBA, Karel. „Mytologizace v umění socialistického realismu“. Ke stažení na <http://cl.ff.cuni.cz/sorela/studie.htm>.

diskurzu. Na platnost performativu „prohlašuji Vás za muže a ženu“ se při změně účastníků nic nemění. Stejně tak i Havlovy reiterované promluvy jsou stále platné při nahrazení dílčí, nestrukturní proměnné (změna lexikálních jednotek v případě frazémů a syntaxe v případě diskurzu socialistického realismu).

Martin Esslin píše, že „Havel je mistrem ironických převrácených repeticí“ (Esslin, 2001: 325). Atribut „ironické“ ale zdaleko nedosahuje významu opakování v *Zahradní slavnosti*. Havel užívá této reiterace, protože poukazuje na moc jazyka a na fakt, že věčné repetice posilují moc, slouží jí skrze její jazyk, a to skrze odbourávání vlastního jazyka, tedy i vlastní identity. Tyto repetice, které vnímám jako střídání kódů, resp. jejich frekvence, vytváří děj celého dramatu.

Střídání kódů se projevuje nejvíce na začátku. To pramení z toho, že jde o prostor domova, ne one oficiální zahradní slavnosti, kde je již jazyk prakticky jen utvořen z repetice lidové mluvy a replik jazyka moci. V rozhovorech Pludka a Pludkové se tedy střídání kódů bázevého jazyka a jazyka socialistického realismu projevuje nejvíce:

Pludková: Každou chvíli přijde Kalabis, to by tak ještě scházelo, aby se tady potkal s Petrem! Všichni o Petrovi říkají, že vypadá jako buržoazní intelektuál – a nemáš přece zapotřebí, abys kvůli němu přišel do maléru!

Pludek Máš recht, Božka! Jsem přece, sakra, synem chudého rolníka ze šesti dětí! Mám pět chudých prastrýců!

(Havel, 2010: 11)

Spojení „buržoazní intelektuál“ a „syn chudého rolníka“ jsou na stejné rovině jako cedule Havlova zelináře, vystupují jako znak, kolokace bez ohledu na sémantiku jednotlivých lexikálních jednotek. Jsou součástí dichotomického vnímání, které funguje na rovině pozitivního a negativního hodnocení, na rovině přijímaného a nepřijatelného, aniž by se vskutku přihlíželo k významům slov ve své sémantické prostotě – ideálním příkladem je slovo chudý; z velmi běžně užívaného adjektiva se ve spojení se substantivem označujícím původ nebo příslušnost stává pozitivní či negativní zabarvení bez ohledu na majetnost či nemajetnost.

Z hlediska střídání kódů se projevuje nejzajímavěji rozdíl mezi frekvencí v rozhovoru manželů Pludkových mezi sebou v kontrastu s frekvencí promluv mířených k synovi. Jazyk moci silně prostupuje konverzace druhého typu. Interpretovat tuto situaci

jako prostupování intimních rozhovorů jazykem moci je nasnadě. Intencí takových rozhovorů je výchova, formování syna k úspěchu, jejíž podoba je diskurzem socialistického realismu deformována natolik, že z bazového jazyka při přednášce Pludka o moci středních tříd zbývá jen „Milý synu!“ Paul Trensky tvrdí, že „druhé dějství je jednoduše rozpoznatelné jako alegorie institucionalizace osobního života“ (Trensky 47). První dějství se v tomto ohledu mimo aspekt alegorický druhému podobá.

Již v prvním dějství se projevuje Hugova tendence k opakování cizích promluv. Hugo představuje spíše než postavu-individualitu jakýsi diktafon, který cizí repliku nejdříve nahrává a poté spouští. Pludek se ke konci posledního dějství Huga ptá: „Poslyšte, a kdo vy vlastně jste?“ (Havel, 2010: 60) Klasické interpretace o této otázce hovoří jako o naprosté ztrátě Hugovy identity až do té míry, že ho jeho vlastní rodiče nepoznávají. O ztrátě za cenu úspěchu v daném režimu, kterého se dá dosáhnout právě jen ztrátou osobnosti. Já si ale myslím, že Pludkovi Huga nepoznávají proto, že do té doby takto nemluvil; do té doby neměl možnost nahrát si a spustit repliky, které mohl zaslechnout až ve chvíli, kdy vkročil na zahradní slavnost.

V moment, kdy se „proměna v diktafon“ dokoná, Hugo nejdříve téměř poprvé promluví svým jazykem, který však vzápětí ztratí a přizpůsobí svou mluvu struktuře promluv ostatních, konkrétně Plzákových, Tajemnice a Tajemníka, mimo svých replik typu „Šach!“. Tato naprostá proměna začíná právě memorováním termínů skrze opakování. Ve chvíli, kdy Plzák nařkne Tajemníka s Tajemnicí, že žijí bez lidského zblížení, si je Hugo spojí. Následuje i Plzákův obrat k Hugovi.

Hugo: (tiše si mumlá pro sebe) Lyrickoepické verše – chemizace likvidační praxe – impresionismus – periodická soustava – lyrickoepické verše – chemizace –

Plzák: Hej, poslyš – co si vlastně o celé věci myslíš ty?

Hugo: Já? No tak ze začátku byl ten spor zajímavý, pak se ale trochu zvrhl, že?

(pauza)

Hugo: Jistě, už od začátku měl takový nesprávný osobní tón, i když až do konce šlo o zajímavý a aktuální problém, ne?

(pauza)

Hugo: Já vím, lze se na to dívat z různých úhlů, stran i pozic, vždycky je však nutné zvážit všechna pro a proti, nemám pravdu?

(Havel, 2010: 32)

Tato Hugova promluva se zrcadlí na konci v odpovědi na zmíněný Pludkův dotaz. Zajímavé je, že sémanticky v sobě tyto repliky nesou to, co Havel popisuje jako intence života. „[Ž]ivot směřuje ze své podstaty k pluralitě, k pestrobarevnosti, k nezávislé sebekonstituci a sebeorganizaci“ (Havel, 1990: 10). Právě tyto intence života jsou ale neslučitelné s intencemi post-totalitního systému (opět ve smyslu totality, ale, slovy Havla, *jinak*): „zatímco život chce vytvářet stále nové ‚nepravděpodobné‘ struktury, post-totalitní systém mu vnucuje naopak ‚nejpravděpodobnější‘ stavy“ (Havel, 1990: 10). Při srovnání těchto tezí z eseje *Moc bezmocných* s poslední výše uvedenou Hugovou replikou či jeho promluvou v závěru –

člověk – to je něco tak bohatého, složitého, proměnlivého a mnohotvárného, že neexistuje slovo, věta, kniha, nic co by ho mohlo v celém rozsahu popsat a obsáhnout. V člověku není nic trvalého, věčného, absolutního, člověk je neustálá změna, hrdě znějící změna, ovšem! (Havel, 2010: 60)

– je patrné, že Hugo vyjadřuje názory, které se s fungováním systému ani zdaleka neslučují. Člověka nelze obsáhnout jednou větou, ale spojení jako „buržoazní intelektuál“ či „chudý rolník“ uvnitř hry systematicky postihují jednotlivé postavy. Ona mnohá hlediska jsou v rozporu s absolutní vnucovanou pravdou. Právě srovnání Havlových výroků v *Moci bezmocných* s výroky jednotlivých postav v *Zahradní slavnosti*, především Hugových a částečně i Plzákových, poskytuje nejvydatnější materiál, neboť se skutečně obsahově shodují.

Za povšimnutí stojí poslední úsek výše citované pasáže – „hrdě znějící změna, ovšem!“ Jako jeden z dalších znaků jazyka moci, tedy diskurzu socialistického realismu, je všeobecné optimistické vyznění. Promluva, která by teda mohla formulovat i existenciální krizi identity, je finálním obratem násilně přetvořena v nadějně heslo. Představíme-li si navíc takové repliky na divadelním pódiu, automaticky si je asociujeme

i s jinými neverbálními znaky – připomínají pak rétoriku veřejných proslovů jednotlivých stranických pohlavárů, polemiky na diskuzích, které známe ze záznamů. Striktně vzato, takový efekt nemá na svědomí střídání jazyků, ale skrytější forma vícejazyčnosti, kterou Mareš označuje jako *interferenci*. Coby specifická varianta deformace jazyka představuje jev, kdy „[j]eden jazyk je vlastně deformován tím, že se do něho skrytě, podpovrchově promítají prostředky a struktury jiného jazyka“ (Mareš, 2013: 39).

Za zmínku na závěr ještě stojí mechanizace jazyka, o které se již pregnantně vyjadřuje Paul Trensky. Pravdou je, že zvláštní kombinatorika jednotlivých frazémů a kolokací socialistického realismu připomíná fungování počítače v románu *Hlava XXII*. Trensky označuje jazyk představovaný v *Zahradní slavnosti* za „množící se objekt s monstrózní energií“ (Trensky, 1969: 44) Projevuje se to i v řeči Tajemníka a Tajemnice, která

je charakterizována přehnanou literárností. Oba mluví, jako by citovali z předpřipraveného textu: jejich jazyk je strohý, přesný a složitý, jako by odrážel podobu ideologických učebnic, oficiálních stranických besed a nařízení, kterých užívají rutinně, mechanicky. Groteskní nepřirozenost jejich jazyka se nejvýrazněji projevuje, když odkazují k běžným objektům (Trensky, 1969: 48).

Setkáváme se tedy s repeticí, variací a mechanizací řeči. Příčinou této řečové charakteristiky je oscilace dvou diskurzů, které se navzájem proplétají. Lexikon a gramatické charakteristiky „mluvy lidu“ prostupují jinak neutrální promluvy (spisovné češtiny) i promluvy v diskurzu socialistického realismu. Naopak neverbální charakteristiky totalitního jazyka, jako jsou intonace či způsob spojování větných úseků, zřetelně pronikají do promluv intimních. Toto pronikání funguje jako kritika jazyka moci, prostřednictvím kterého ideologie neodbytně napadá sféry soukromí. Výše citovaná Paula Tranského poukazuje na toto vtírání skrze ideologické zatížení reference k běžným objektům.

6 ZÁVĚR

Cílem této práce bylo komplexně prozkoumat jevy jazykové hybridizace v literárních dílech, ke které dochází prostřednictvím střídání a míšení dvou a více jazykových kódů, tedy alternace v rámci jedné promluvy, což představuje jeden z nejběžnějších úkazů jazykového kontaktu. Tato práce vycházela z předpokladu, že strukturní střídání kódů je strukturou polyfonickou, která podmiňuje specifický dialogismus těchto textů v jazyce samotném.

Julia Kristeva ve svém výkladu Bachtinova předpokladu o polyfonii románu tvrdí, že „[v] polyfonické románové struktuře se první dialogický model cele odehrává v diskurzu, jenž píše, a prezentuje se jako neustálé zpochybňování tohoto diskurzu“²⁹ (Kristeva, 2008: 37). Sebaldovi *Vystěhovalci* v tomto případě slouží jako vzorový příklad. Sebald využívá střídání kódů, aby vyvolal dojem autenticity, a zároveň anticipoval osud jednotlivých postav, kterým jeho vypravěč coby očité svědek, popř. badatel, věnuje tolik pozornosti. Tuto snahu o co nejvěrnější svědectví ale vzápětí rozrušuje nedůvěrou v jazyk (zprostředkovaných) vzpomínek. V jeho románu, který se skládá ze čtyř epizod, tedy za strukturní princip, základní dialogický model, kterým text komunikuje se svým recipientem, považuji opozici autenticity vzpomínky a vykonstruovanosti příběhu, doplněnou o despekt k existenci jiného než zprostředkovaného jazyka. Právě z toho plynou i důsledky čtenářova despektu. Sebald totiž zdánlivě předkládá detailní pohled až na šest různých osudů, nemůže se ale vymanit z jednolitého pohledu, které ani hluboký zájem a spousta opatřených faktů a dalších svědků nemůže narušit – pohled na melancholického cizince, kterého dohání osud vykořeněnosti, byť jsou jeho vzpomínky na to, co si konstruuje jako „domov“, přinejmenším nespolehlivé, ne-li dokonce postupně se rozpouštějící v nespojitelných obrazech („vidím“) či utkvělých představách (např. muž se sítíkou na motýly).

Do „úzkých“ tuto práci zahnal dílo Glorie Anzaldúa. Z bližší analýzy provázanosti jazyka a významové složky totiž navzdory všem předpokladům jasně vyplývá, že Anzaldúa ve svém díle jazyky střídá vlastně jen poskrovnu, a to formou *překladů*, které ale nemají zásadní strukturní význam, tj. ze kterých nevystupují jiné než dílčí významy, které nijak výrazně neovlivňují širší formální rámec, než jakým jsou jednotlivé verše či propozice. Tvrdím, že se tak ukázalo navzdory všem předpokladům.

²⁹ Kristeva zavádí „dva modely uspořádání narativního významu na základě dvou dialogických kategorií: 1) Subjekt (S) – Příjemce (P); 2) Subjekt vypovídání – Subjekt výpovědi“ (Kristeva, 2008: 36)

Míním tím domněnky nejen své, ale i teze sekundární literatury, jejímž problémem je fakt, že se v minulosti ujal přístup, který jazyk v *Borderlands: La Frontera* kategorizoval jako střídání kódů. Mnoho studií tuto formuli opakuje, aniž ji kdo podrobuje detailnímu sémantickému rozboru. Jak bylo řečeno v příslušné kapitole, Anzaldúa zakládá novou literární tradici. Začíná psát jazykem, který reflektuje komunitu, z jejíž perspektivy a o níž vypráví. Tímto ji také legitimizuje; přičkla ji vlastní jazyk, ve kterém sepsala i mytickou historii „svého“ lidu. Fakt, že toto založení bylo aktem veskrze úspěšným, je lehce doložitelný jen pohledem na množství děl chicanské literatury, která od té doby vyšla ve stejném jazyce (z autorů, resp. autorek zmíníme například Anu Castillo či Sandru Cisneros). Stejným jazykem mám na mysli onen amalgám, který profituje z bohaté škály jiných jazyků, ze kterých vznikl, a ze svobody a mnohosti takového výběru. Závěrem odpovídající kapitoly tedy podrývám autoritu této práce, která má zkoumat strukturní střídání kódů. Přesto jej shledávám jako přínosný pro zkoumání střídání kódů i dílo Glorie Anzaldúy, už proto, že narušuje kontinuitu oné nezpochybňované formule, která je, jak se domnívám, jen důsledkem nedůsledné a jednostranné interpretace tohoto díla z kulturního hlediska, které přijímá automaticky lingvistický závěr, aniž by zohlednila sémantický rozbor.

Ještě značně komplikovanější výzvu představoval gestický jazyk Kafkových povídek, přesto věřím, že přístup, který staví gesto do jejich středu, byť představuje z hlediska řeči spíše vložený jazyk, může částečně poodhalit příčiny rozdílu mezi povídkovým a románovým výrazem u Kafky. Jeho gesta jsou v povídkách výraznější a častější než v románech. Plné rozvinutí gesta často splývá s plným rozvinutím povídky, ne však jejím završením. Odtud vyvozují, že strukturně mohou být gesta „zodpovědná“ za tuto fragmentárnost. Mimoto jsou gesta pevně spjata s prostorem, ve kterém se odehrávají, jejich ukončení tedy zároveň implikuje změnu narativního prostoru. Tyto přechody, které lze také vnímat jako prostředky fragmentarizace coby rychlé prostřihy, jsem se pokusila naznačit v detailnější analýze povídky *Děti na silnici* (1908). Pokud lze porušení kauzality tak, jak ji vnímáme v aktuálním světě, v narativu považovat za jeden z aspektů fragmentarizace, pak se gesta i v tomto směru vydatně na fragmentarizaci podílí. V Kafkových povídkách vystupují nejvýrazněji pohledy, které souvisí s otevíráním či uzavíráním prostoru (pohled ven vs. svěšená hlava coby pohled dolů, který ještě smrskává interiér do menšího zorného úhlu), a fascinace čilým pohybem. První případ je analyzován právě v souvislosti s prostorem, ten druhý v souvislosti s fetišizací jednotlivých údů, které jsou za pohyb zodpovědné, v interpretaci povídky

Topič (poprvé vydáno v roce 1913 pod názvem „Der Heizer. Ein Fragment“). Nahodilost a intenzita projevu této vášně a jejího rychlého, násilného utnutí, nechává čtenáře v rozpacích. Topičův problém se Schubalem a jeho artikulace v důstojnické kajutě na úrovni řeči působí jako hlavní předmět povídky. Následuje-li ale čtení posun gest, je možné si všimnout jeho plného rozvinutí a vyvrcholení. Zvýšená pozornost ke gestickému jazyku jako příznakovému střídání kódů totiž přesunuje střed zájmu k topičovým končetinám. Pozornost ke gestickému jazyku sice nepřináší nijak nový náhled (jak je uvedeno i v příslušné kapitole), ten spočívá spíše ve skromnější úloze zvýznamnění těchto gest jako střídání kódů, které v nich spatřuje strukturní princip prakticky neviditelný při zaměření se na pouze jeden z kódů (tedy pouze na řeč, nebo naopak pouze na gesta). Původ fragmentarizace totiž spočívá právě v usouvztažnění těchto dvou jazyků, přičemž hlavní kód, řečový, je konstantně umenšován, až utlačován kódem gestickým, který povídky naplno rozvíjí.

Jako motivace k analýze Havlovy *Zahradní slavnosti* jako dramatu, ve kterém se střídají kódy, mi posloužila při prvním přečtení nejznatelnější strategie variované repetice (jakkoli se toto spojení může na první pohled zdát protimluvné), o které se v zásadě již dlouho mluví jako o prostředku subverze moci (viz Derridův³⁰ reiterovaný rituál a jeho apropriace skrze genderové teorie Judith Butler³¹). Tyto repetice, jak bylo řečeno, jsou dvojího rázu (tj. napodobení diskurzu socialistického realismu a napodobení lidové mluvy), v zásadě jsou ale vystavěny na stejném principu a jejich významy jsou ekvivalentní. Skrývají v sobě strukturu hlubší než lexikální; strukturu zahrnující mimojazykové elementy (jako jsou ideologie, její mocenské užití, forma odporu „našeho“ jazyka apod.). Na podobném principu ale funguje i druhý, pro mě zajímavější způsob vícejazyčnosti – interference socialistických projevů. Jedině okamžitá asociace se socialistickými projevy osvětlí onu deformaci, mechanizaci a vyprázdnění, ke kterým v řeči dochází. Z hlediska definic střídání kódů a popisu vícejazyčnosti vůbec – vzhledem k argumentační soudržnosti a komplexnosti jsem se přidržovala Marešovy typologie, byť je nutně (ale také vědomě a přiznaně) schematická – interference nespadá pod jev střídání kódů, přesto jsem si tuto nepřesnost v rámci kategorizací (také vědomě a přiznaně) odpustila, protože v tomto přístupu spatřuji interpretaci, která nepovažuje vyprázdněnost

³⁰ DERRIDA, Jacques. „Signature Event Context.“ In: *Limited Inc.* Ed. Gerald Graff. (Evanston: Northwestern University Press, 1988)

³¹ Judith Butler svou teorii těla, performativu a subverze skrze variaci na rituál, kterým je veškeré opakované jednání, nejzdatněji formuluje v *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) a v *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993).

jazyka za samozřejmou. Analyzovaný úsek posledního dějství totiž představuje zvláštní čtenářskou schizofrenii. Po explozi repeticí s téměř nulovou výpovědní hodnotou je těžké se vrátit ke čtení takovému, jaké bylo při prvních větách, tedy ke čtení, které výpovědní hodnotu automaticky předpokládá a věnuje jí pozornost. Pokud je tento úsek ale podroben počátečnímu čtení po sémantických významech, přece jen dává Hugovi čtenář v jisté fázi za pravdu, stejně jako činí při četbě *Moci bezmocných*. Čtenář se tedy částečně dostává do pozice posluchače tehdejších oficiálních projevů, na které se sotva bylo možné soustředit stejně intenzivně jako na projevy v době revolučního vzrušení.

V úvodu bylo zmíněno zcizení jazyka. Vladimír Svatoň v této souvislosti v příslušné stati cituje výrok sémiotika Jurije Lotmana, který vykazuje blízkost s Bachtinovým konceptem dialogu:

aby systém mohl vyprodukovat nový text, musí v něm existovat texty různého typu – texty, které jsou různě zakódovány. Můžeme konstatovat následující: stejně jako v naší mysli existují paralelně dva různé sémiotické mechanismy, neexistuje text (výjimku tvoří umělé jazyky), který by nebyl současně zakódován minimálně dvěma způsoby.³²

Z této formulace vyplývá, že prizmatem dvou různých kódů se dá nahlížet každý „nový text,“ jenž nějakým způsobem reflektuje krizi jazyka vůbec, resp. v němž se projevuje nedůvěra k totalitě jazyka v rozsahu jednoho textu i jedné promluvy. Postavení aspektu vícejazyčnosti do středu analýzy poskytuje nový náhled, který nemusí být okamžitě zřejmý. Izolace jednotlivých cizojazyčných prvků a následná analýza okolností (literárních prostor, konotací apod.), které je doprovází, může potenciálně zvýznamnit jisté aspekty nebo jejich propojení. Tak tomu bylo ve výkladech obsažených v této práci.

Stěžejním principem této analýzy je však neustálý příhled k celkové kompozici díla a k celé historii textů, se kterými dané dílo komunikuje; její závěry nelze jednoduše transponovat na jiná díla, automaticky se brání jakýmkoli schematizacím. Jako pokračování této práce se nabízí výzkum blízkosti střídání jazyků se žánrovými

³² LOTMAN, Jurij Michailovič. *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury*. Překlad úryvku V. Svatoň (2009: 52).

zvyklostmi a tendencemi, popř. jejich porušování, směšování, variace a repetice, které nabývají nových významů právě skrze tento dialog.

7 BIBLIOGRAFIE

7.1 Prameny

ANZALDÚA, Glória. *Borderlands: The New Mestiza = La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 2007.

HAVEL, Václav. *Zahradní slavnost*. In: *Hry I*. Brno: Větrné mlýny, 2010.

KAFKA, Franz. *Povídky I. (Proměna a jiné texty vydané za života)*. Překlad V. Kafka. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2006.

----- *Povídky III. (Manželský pár a jiné texty z pozůstalosti)*. Překlad Jiří

SEBALD, W. G. *Vystěhovalci*. Překlad R. Charvát. Praha: Paseka, 2006.

7.2 Odborná literatura

ALCOFF, Linda. "Mestizo Identity." In *American Mixed Race: The Culture of Microdiversity*, ed. Naomi Zack. London: Rowman and Littlefield, 1995. s. 257-278.

ANZALDÚA, Glória a MORAGA, Cherrie. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Albany: State University of New York Press, 1981.

AUER, Peter. *Bilingual conversation*. Amsterdam: J. Benjamins Pub. Co., 1984.

AUGÉ, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Překl. John Howe. Londýn: Verso, 1995.

BACHTIN, M.M. *Dialogic Imagination: Four Essays*. Překlad C. Emerson a M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

----- *Román jako dialog*. Překlad D. Hodrová. Praha: Odeon, 1980.

----- *Speech Genres and Other Late Essays*. Překlad V. W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

BARTHES, Roland. „Efekt reálného“. Překlad Tomáš Jirsa. *Aluze X*, 2006, č. 3, s. 78-81

----- *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Překlad Miroslav Petříček. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005.

BARVOSA, Edwina. *Wealth of Selves: Multiple Identities, Mestiza Consciousness, and the Subject of Politics*. College Station: Texas A&M University Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. „Franz Kafka. K desátému výročí jeho smrti. In: BENJAMIN, Walter a RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Překlad Martin Ritter. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 271-298

BERMEL, Neil. „Střídání kódů či míšení jazykových prostředků? (K popisu dialogu v české beletrii).“ *Naše řeč*, ročník 84 (2001), číslo 1, s. 16-30. Elektronická verze dostupná z <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7600>

BUTLER, Judith P. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* Abingdon, Oxon: Routledge, 2011.

----- *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2007.

COLDIRON, A. E. B. „Macaronic Verse, Plurilingual Printing, and the Uses of Translation.“ In: *Printers without Borders: Translation and Textuality in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge UP, 2015, s. 255-83.

CRENSHAW, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color." *Stanford Law Review* 43, no. 6, 1991: 1241-299.

CURTIUS, E.R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke Verlag, 1984.

ČECHOVÁ, Marie. „Příznakovost systémová a situačně-kontextová.“ In: *Naše řeč*, ročník 88 (2005), číslo 1, s. 9-17. Elektronická verze dostupná z <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7814>

ČERMÁK, František. „Obecná čeština: je součástí české diglosie?“ *Jazykovědné aktuality*, ročník XXXIV (1997), číslo 3-4, s. 34-43.

DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Kafka: za menšinovou literaturu*. Překlad J. Hrdlička. Praha: Herrmann & synové, 2001.

DENHAM, S.D.- MCCULLOH, M.R. *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.

DERRIDA, Jacques. „Signature Event Context.“ In: *Limited Inc*. Ed. Gerald Graff. (Evanston: Northwestern University Press, 1988),

DUMITRESCU, Domnita. "English-Spanish Code-switching in Literary Texts: Is It Still Spanglish as We Know It?" *Hispania* 97, no. 3 (2014): 357-59. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/24368809>.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3. rozšířené vydání. New York: Vintage Books, 2009.

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. London: Longman, 1989.

FALLIS, Guadalupe Valdés. "Code-Switching in Bilingual Chicano Poetry." *Hispania* 59, no. 4 (1976): 877-86. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/340213>.

FINKE, Susanne. „W.G. Sebald—Der Fünfte Ausgewanderte“. In: Loquai, F. (ed.): *W. G. Sebald*. Eggingen: Ed. Isele, 1997. s. 214-227

FUČÍK, Bedřich: *Kritické příležitosti I*. Praha, Melantrich 1998, s. 3

GARCÍA, C., & VALENZUELA, L. (eds.). *Voces sin fronteras: Antología Vintage español de literatura mexicana y chicana contemporánea*. New York: Vintage Español, Vintage Books, 2007.

GŁOWIŃSKI, M. *Totalitarian Speech*. Frankfurt nad Mohanem: Peter Lang GmbH, 2014

GUMPERZ, J. J. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

----- *Language and Social Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

HAMACHER, Werner. „The Gesture in the Name: On Benjamin and Kafka“. In: *Premises, Essays on Philosophy from Kant to Celan*. Překlad Peter Fenves. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. s. 294-336

HARRIS, Stefanie. „The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten.“ *The German Quarterly* 74.4 (2001): 379-91.

HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990.

----- *The Garden Party and Other Plays*. New York: Grove Press, 1993.

JACOBS, Carol. *Sebald's Vision*. New York: Columbia University Press, 2015.

JAKOBSON, Roman, HALLE, Morris a FANT, C. Gunnar M. *Preliminaries to speech analysis: the distinctive features and their correlates*. Cambridge: MIT Pr., 1969.

KENDON, Adam. *Gesture: Visible action as utterance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

----- „Some Functions of Gaze-direction in Social Interaction.“ *Acta psychologica* 26 (1967): 22-63.

KOIKE, D. A. “Code Switching in the Bilingual Chicano Narrative.” *Hispania* 70.1 (1987): 148–154. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/343692>

KOUBA, Karel. „Mytologizace v umění socialistického realismu“. Ke stažení na <http://cl.ff.cuni.cz/sorela/studie.htm>

KRISTEVA, Julia. *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*. Překlad J. Fulka. Praha: Malovaný kraj, 2008. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97.

----- *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Překlad J. Fulka. Praha: SOFIS, 1999.

----- *Strangers to Ourselves*. Překlad L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991.

LOSEV, Lev. „Ezopský jazyk jako literární systém.“ Překlad S. Segi. In: PAVLÍČEK, Tomáš, ed., PÍŠA, Petr, ed. a WÖGERBAUER, Michael, ed. *Nebezpečná literatura?: antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, 2012. s. 251-284

MAREŠ, Petr. *"Also: nazdar!": aspekty textové vícejazyčnosti*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 2003

MCNEILL, David. „So You Think Gestures Are Nonverbal?“ In: *Psychological Review*. The American Psychological Association, 1985, 92 (č.3), s. 350-371

MEAD, G. H. *Mind, Self, and Society: From the Perspective of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.

MENDIETA-LOMBARDO, Eva, and CINTRON Zaida A. "Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry." *Hispania* 78.3 (1995): 565-72. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/345306>.

MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij Sergejevič. *Tolstoj a Dostojevskij: život, tvorba, náboženství*. Překlad Josef Bečka. Praha: Kvasnička a Hampl, 1929.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: Univ. of Chicago Pr., 1986.

NIEHAUS, Michael, „No Foothold: Institutions and Buildings in W. G. Sebald's Prose“, in Denham, S., McCulloh, M. (eds.) *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Berlín: Walter de Gruyter, 2006. s. 315-333.

POPESCU, Delia. *Political Action in Václav Havel's Thought: The Responsibility of Resistance*. New York: Lexington Books, 2012.

SÁNCHEZ-MUÑOZ, Ana. „Who Soy Yo?: The Creative Use of ‚Spanglish‘ to Express a Hybrid Identity in Chicana/o. *Hispania* 96 (2013), číslo 3. s. 440-441. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/23608285>

SCALABRINI, Massimo. „The Peasant and the Monster in the Macaronic Works of Teofilo Folengo.“ *MLN*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2008, 123 (1, Italian Issue), 179-191. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/30133960>

SCHMIEDTOVÁ, Věra: „What did the totalitarian language in the former socialistic Czechoslovakia look like?“ *Slavic Linguistics Society*, 2006, Indiana University, Bloomington, USA. Text ke stažení on-line na stránkách ÚČNK FF UK: <https://ucnk.ff.cuni.cz/stahni.php>.

SCHMITZ-EMANS, Monika. *Die Sprache der modernen Dichtung*. Mnichov: Wilhelm Fink Verlag, 1997.

SNOEK, Anke. *Agamben's Joyful Kafka: Finding Freedom Beyond Subordination*. New York: Bloomsbury, 2012.

SVATOŇ, Vladimír. „Hry s řečí – rozlišování a splývání“. In: *Literatura na hranici jazyků a kultur*. Praha: FF UK, 2009. s. 46-55

STERNSTEIN, Malynne. „Laughter, Gesture, and Flesh: Kafka's ‚In the Penal Colony‘. *Modernism/Modernity* 8.2 (2001). s. 315-323

THEISEN, Bianca. „Kafka's Circus Turns: ‚Auf Der Galerie‘ and ‚Erstes Leid‘.“ In *A Companion to the Works of Franz Kafka*, edited by Rolleston James, Boydell and Brewer, 2002. s. 171-86.

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vojna a mír*. Překlad Libor Dvořák a Veronika Sysalová. V tomto překladu vyd. 1. Praha: Odeon, 2010.

TRENSKY, Paul I. "Václav Havel and the Language of the Absurd." *The Slavic and East European Journal* 13, no. 1 (1969). Dostupné on-line z <http://www.jstor.org/stable/306622>

TROST, Pavel. „K dvojjazyčnosti *Vojny a míru*.“ In: *Studie o jazycích a literatuře*. Praha: Torst, 1995, s. 52-57.

URBAN, Izabela. „Jazyk her Václava Havla a Sławomira Mrożka.“ *Divadelní revue*. č. 3, 2008. s. 23-30

VASCONCELOS, José. „La raza cósmica“, *Espasa Calpe*, México D.F. 1948, p. 47-51.

WARD, Lewis. „A Simultaneous Gesture of Proximity and Distance: W.G. Sebald's Empathic Narrative Persona.“ *Journal of Modern Literature* 36.1 (2012): s. 1-16. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.36.1.1>

WRIGHT, Thomas. *A History of Caricature and Grotesque*. E-kniha dostupná z <http://www.gutenberg.org/ebooks/44566#>